

初唐期の転法輪印阿弥陀図像についての研究

岡 田 健

一、序―転法輪印阿弥陀図像研究の意味

二、阿弥陀五十菩薩図像―転法輪印を結ぶ阿弥陀像

(1) 四川省臥龍山千仏岩阿弥陀五十二菩薩像

(2) 隋・初唐の長安における転法輪印図像の流行

(3) 隋以前の転法輪印像―弥勒・釈迦の印相としての転法輪印

三、敦煌莫高窟の転法輪印図像と阿弥陀五十菩薩図像

四、転法輪印図像の中国への伝来

(1) ガンダーラ期から Gupta 期の石彫像

(2) 転法輪印図像と西方イメージ

五、初唐期阿弥陀如来像の諸相と転法輪印図像の盛衰

(1) 転法輪印以外の阿弥陀如来像

(2) 洛陽龍門石窟における転法輪印像の登場と消滅

(3) 日本・韓国における転法輪印阿弥陀図像

六、結語

一、序―転法輪印阿弥陀図像研究の意味

中国・河南省洛陽の龍門石窟西山の敬善寺洞を中心とする一帯には、西暦六五〇年代半ば頃から六〇年代前半に造営された窟龕が集中している。この敬善寺区に、周囲の窟龕とは様相が大きく異なる無年記の小型洞窟（以

下、敬善寺区無年記洞）がある。

窟内の奥行き二二センチ、幅二四一センチ、窟頂までの高さ一八七センチ。中尊像（図版Ⅰ）は、奥壁中央の方形台座の上に通肩に大衣をまとい胸前で左手外にして両手を重ね合わせ右足を上に結跏趺坐する姿で、左足こそ衣の下に隠れて見えないが、右足は足首から先が外に露出して見えている。当時の龍門石窟では、如来坐像は普通、両足ともが衣の下に隠れてその輪郭さえ見えなくなっている。それを考えると、これは異質な表現であると言える。また、中尊像の台座は全体としては方形で、前面上方に仰蓮と反花を浅く彫りだして、これもこの頃の如来像の台座が、前方に衣の端を懸けるため蓮台周囲の蓮弁を見せないことは異なっている。さらに大衣を通肩にまとうのも、右肩に覆肩衣をあらわし大衣は偏袒右肩に着けることがこの頃の着衣表現の主流であったから、やはり目新しいものと言える。

脇侍の左右菩薩像（図版Ⅱ-a、b）はいずれも蓮華座上に立ち、ともに右手を上にし、左手を下にして両手で玉繋ぎの璎珞を一本持つ姿に表されている。腰を中尊側に振って胸を反り返らせるポーズや、左肩から斜めに着ける条帛、裾の裾をやや高く上げ足首を露出するなど、様々な点でこの菩薩像も同時期の龍門石窟には見られない要素をそなえている。一本の璎珞を斜め

に捧げ持つポーズも珍しい。

本窟をさらに個性的なものとしている内容が、その左右壁にある。すなわち、それぞれ奥壁側から一茎が出て枝を広げ、その先の小蓮華座に合計五十体の小菩薩像が表されているのである（挿図1、2）。

かつて、私は初唐期龍門石窟の仏像様式を論じる中で本窟の特殊な内容に注目したことがある。しかしその図像の由来については、漠然と新しく長安方面から伝えられたものであろうという想像をめぐらせただけで、具体的な論述をすることができなかった。⁽¹⁾だが、この数年の間に中国の仏教美術に関する多くの資料が紹介され、本窟の内容に直結する重要な作例が知られるようになった。

それは、四川省梓潼県の臥龍山千仏岩に貞観八年（六三四）の「阿弥陀佛并五十二菩薩伝」という造像刻銘とともにつくられた、通肩・転法輪印仏坐像を中尊とする阿弥陀三尊五十菩薩の石刻造像龕である。さらに、同じ四川省の各所に、同様の図像による造像例があることも知られるようになった。これらを参照すると、敬善寺区無年記洞の中尊像が胸の上で手を重ねるようになっているのは、立体性には欠けるもののまさしく転法輪印であることがわかる。三尊像の像容、龕内の全壁面に高肉彫りで表された五十菩薩、それらの要素一つ一つが敬善寺区無年記洞の作例と一致している。これによって、敬善寺区無年記洞が阿弥陀三尊と五十菩薩像を表したものであることがわかった。

五十菩薩を配する図像は、古くから敦煌莫高窟第三三二窟東壁南側の大画面に描かれたもの（図版Ⅲ）が知られていて、内藤藤一郎によって第三三二窟壁画の主題が道宣（五九六―六六七）の『集神州三宝感通録』に採録された「阿弥陀仏五十菩薩」を根拠とするという指摘がなされている。この壁画

挿図1 龍門石窟敬善寺区無年記洞 左壁 河南・洛陽

挿図2 龍門石窟敬善寺区無年記洞 右壁 河南・洛陽

もまた中尊が通肩・転法輪印に表されていて、銘文に阿弥陀と明記されている臥龍山千仏岩をはじめとする四川地域の作例の紹介は、この壁画に関する古くからの指摘を十分に裏付けるものとなった。そして、従来日本でこの第三三二窟壁画に注目する端緒となった法隆寺金堂外陣第六号壁画(図版IV)の主題に関する議論にも、有力な手がかりが提供されたのである。

臥龍山千仏岩では、さらに銘文にこの図像が隋時代に長安(西安)に流布していたことまで記されていて、造形的な価値とともにその資料的価値もきわめて高い。敬善寺区無年記洞の考察において、この図像が長安から龍門へ伝えられたのだろうとしたかつての予測は、このほかに最近西安で出土した博伝などの資料も付け加えると、一層確かなものとなった。だが、ここに新たな疑問も生まれた。疑問はおよそ二つに集約される。

まず第一は、この図像については龍門石窟では二つと同じものが存在しない、という事実である。すでに指摘されているように、主尊像の周囲にこのように多数の小菩薩像を表すこと自体は、龍門石窟においてはそう珍しくはない。敬善寺区無年記洞のすぐ南隣に位置する梁文雄洞や敬善寺洞、さらに永隆元年(六八〇)完成の万仏洞など、各所に見られるのである。しかし、梁文雄洞の中尊像は如来倚坐像であるし、他の窟は、当時一般的な両足を衣で覆い隠し、大衣を偏袒右肩にまとい右肩に覆肩衣を着けるタイプの如来坐像を本尊としていて、本窟中尊像の特異な形態とは実はまったく異なっているのである。初唐時代、梁文雄洞本尊像のように大衣を偏袒右肩にまとい右肩に覆肩衣を着ける如来倚坐像は、銘文に「弥勒」と尊名を記す作例がたくさんあるため、普通は弥勒と考えられる。また敬善寺洞や万仏洞についてその小菩薩群のみに着目すれば、これは簡単に阿弥陀と見なされるが、この窟についてはその他の内容から本尊像を釈迦とする考え方もある。周囲のモチ

ーフが同じなのに本尊の尊格だけが変わるということがあったのか。あるいは同じ阿弥陀でも、本尊の姿だけが変わっていく、ということがあったのか。いずれにしても、そこには図像の継承と非継承という二面性が指摘できる。

疑問の第二は、第一の疑問を意識しながら法隆寺金堂外陣第六号壁画を見たとき、まず三尊像自体の形態には、龍門石窟敬善寺区無年記洞と同じように臥龍山千仏岩との類似が認められるが、小菩薩像の数の違い、配置の違い、背景の違いなど、その画面に存在する多くの違いに、あらためて注意を払いたくなることである。図像の継承・非継承そして再生というメカニズムは、本図の成立にどのように作用したのだろうか。そしてそれを見通したとき、本図の主題はどのように判断されるべきだろうか。

法隆寺金堂をとりまく様々なテーマのうち、外陣壁画の主題が何であるかについては今もなお議論が続いている。^②しかし第六号壁の壁画に関しては、十二世紀はじめの『七大寺日記』に「西壁阿弥陀淨土圖繪、中尊半丈六也」とあるのを古例として、臥龍山千仏岩の阿弥陀三尊五十菩薩像の発見を待つまでもなく、すでに早くからその中尊を阿弥陀とすることで異論はないとされてきた。ここに描かれる仏菩薩は、阿弥陀・観音・勢至であることが定説になっている。

ではこの三尊はどのような根拠をもって阿弥陀・観音・勢至と言えたのか。古くからの説を美術史研究の立場があらためて肯定するための条件とは、何だったのだろうか。

中尊は、通肩に大衣をまとい、両手屈臂して胸前に寄せるようにし、左手は甲を外に向けて第一・三指を捻じ右手は掌を前にして第一・二指を捻じて説法印(転法輪印)^③に結び、背障を背に左足を上にして蓮華座上に結跏趺坐

する。右脇侍菩薩は腰辺に下げた右手に蓮華茎を持ち左手を胸前に挙げて蓮華座上に立つ。左脇侍菩薩は右手を胸辺に挙げて瓔珞の一端をとり、左手は下げてもう一端と蓮華を持ち、蓮華座上に立つ。菩薩の宝冠は左脇侍には化仏を表すのに対して、右脇侍の宝冠では何も表さない（宝瓶を表さない）。

左脇侍菩薩の宝冠に化仏が表されることは、『観無量寿経』に説かれる観音の特徴と一致するが、同じ『観無量寿経』に勢至菩薩が宝冠に宝瓶を表すと説かれるにもかかわらず、この壁画では右脇侍にその標幟は見られない。いっぽう臥龍山千仏阿弥陀三尊五十菩薩像が発見される以前の段階で、通肩・転法輪印の如来を阿弥陀とするその根拠はどこに求められたのであろう。

もちろんこの壁画は、古来「四仏」と呼ばれ、こんにち四仏の浄土とみなされる四大壁壁画のうち西面に位置すること。三尊の下方、蓮池から発生した一茎から派生した蓮の花の上に化生童子を含む小菩薩十七体が表されていること。観音菩薩の標幟。それらが一体となって阿弥陀の浄土を表したものとみなされるのである。またペリオによる敦煌壁画の紹介によって、通肩・転法輪印の如来像を中尊とするなど本壁画に類似する内容をもつ第三三二窟東壁の図像が知られるようになり、内藤藤一郎によって同図像が道宣（五九六―六六七）の『集神州三宝感通録』に採録された「阿弥陀仏五十菩薩」を根拠とするという指摘がなされ、以後の研究者もそれを踏襲し通肩・転法輪印の第六号壁画中尊像を阿弥陀と見ることはほとんど問題ないものとなったのである。

この仏菩薩が阿弥陀・観音・勢至であることはおそらくまちがいない。だがそれを認めた上で、さらに議論を進めるために私はあえてこの画面のいくつかの点に注意を払いたい。

①転法輪印は阿弥陀に固有の印相か。

②右脇侍菩薩の宝冠はなぜ宝瓶を表さないか。法隆寺に伝来したものをはじめとする、一群の押出仏や博仏に、第六号壁画と似た仏菩薩の形態のあることはすでによく知られている。ただし、それらでは通肩・転法輪印の如来坐像の両側に明瞭に化仏・宝瓶を表した菩薩像が侍立している。（これらの押出仏や博仏では、さらに老相・青年相の二人の比丘がそれぞれ中尊と観音・勢至菩薩との間に配置されていて、この点にも違いがある。）

③その押出仏・博仏や敦煌莫高窟第三三二窟壁画では、中尊は頭光と身光の二重円相光のみを表すのに対して、第六号壁画では二重円相光と同時に四角い背障を表すのはなぜか。

④「阿弥陀仏五十菩薩」を根拠とするという敦煌莫高窟第三三二窟東壁の図像との類似性を指摘するけれど、そこでは五十軀の小菩薩が一面の蓮池を背景にして（上方に山岳は見えるけれど）全で一茎から派生する蓮の花の上に表されているのに対して、第六号壁画では下方の蓮池を背景とする十七軀の他に背障から上方、天蓋の周囲に、背景の山岳の前に、あたかも虚空に浮かんだような位置の蓮華座に諸菩薩八軀が坐る姿が表されていて、主尊の三軀を挟んで画面が上下に分断されたようになっている。この違いは何か。また「阿弥陀仏五十菩薩」と言いながら菩薩の数の違いを見過ごしてよいのか。

⑤莫高窟第三三二窟壁画の中尊像が右足を上にして結跏趺坐するのに対して、第六号壁画の中尊像が左足上に結跏趺坐する。この違いに意味はあるのか。

もちろんこれら第六号壁画の特徴については、これまでの研究も見落とすことなく詳細な記述を行っている。同時に、類似の表現を中国に探してこのような表現があり得ることを検証しているのだが、中国での検証の対象が必ずしも阿弥陀の図像とは限らないところが問題である。とりあえず壁画に現れ

たモチーフの形態としての源流が「中国には確かにある」ということを納得するにとどまっているのだ。そのような方法で、第六号壁画の画面の成り立ちと、もっている意味を理解することは本当に可能なのだろうか。臥龍山千仏岩阿弥陀三尊五十菩薩像の発見は、第六号壁画中尊像の尊格を阿弥陀と確認する意味では、決定的な根拠を提供したものと言えよう。しかしそれによっても、右の疑問はまだすべてが解決されわけではない。

本稿では、臥龍山千仏岩を一つの手がかりとして隋・初唐の作例、さらに朝鮮半島・日本の作例をあつめ、初唐期における阿弥陀図像の成立と展開の具体的状況を、中国を一つの核とする地域的広がりの中で考えてみたい。それによって、阿弥陀という一つの尊格についてさえ、いかに個別の図像伝播の仕方があったか、龍門石窟における展開がそうであったように、いかに地域ごとに個性ある造型が行われたか、このことを浮き彫りにしてみようと思うのである。

二、阿弥陀五十菩薩図像―転法輪印を結ぶ阿弥陀像

(1) 四川省臥龍山千仏岩阿弥陀五十二菩薩像

1 造像の概要

蓮池に五十鉢の小菩薩を表す莫高窟第三三二窟東壁壁画では、両脇侍菩薩立像の宝冠に観音・勢至菩薩を示す標幟は何も付けられていない。本壁画の中尊像を阿弥陀如来であるとする根拠は、蓮華上の「阿弥陀五十菩薩」と結びつけられる小菩薩の存在以外の何ものでもない。では、転法輪印という印相は阿弥陀のものとして間違いないのだろうか。この印相は、インドでは鹿野苑での初転法輪の場面における釈迦仏や、弥勒仏の説法印であった。それがどうして阿弥陀の印相となるのか。実際のところ、この点に注意が払われ

たことはなかった。

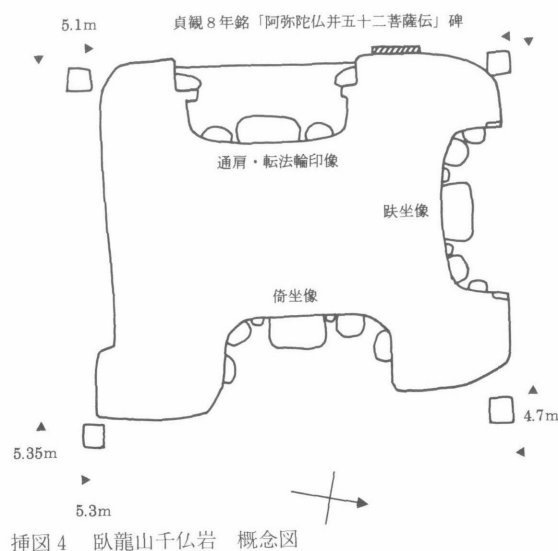
ところが最近、四川省の石窟寺院に関する報告がしきりに行われるようになって、転法輪印の如来像を明確に阿弥陀と銘文に記す作例が知られるようになった。一つは、通江千仏崖の龍朔三年(六六三)阿弥陀仏龕⁶⁾。もう一つはさらにそれより古い、梓潼県臥龍山千仏岩の貞観八年(六三四)銘阿弥陀五十二菩薩像である⁷⁾。

臥龍山千仏岩のある梓潼県は陝西から四川に至る三国時代の古道沿いに位置する。千仏岩は梓潼県の県城から西北へ二十三キロ、臥龍山の畑の中にある。全体は底面約五メートル四方、高さ約三メートルの巨大な四面石で、これに仏殿式の覆い屋が設けられ、厳重に管理されている(挿図3)。

四面のうち、東西と北の三面にはそれぞれ二重構造の龕をつくり諸尊を配置し、南面のみは千仏をあらわしている(挿図4)。西面の龕外北側の壁面に碑形状の区画を彫出して「造四面／龕僧道／密」と大きく題し、「阿弥陀佛并五十二菩薩伝」と題する銘文が題を含め縦二十行にわたって鐫刻されている。そしてその最後の行に「貞観八年七月十四日」の年記がある。年記自体は「阿弥陀佛并五十二菩薩

伝」に付属するものだが、「造四面龕」の題記もその時のものと見てまちがいない。

はじめに、ひ



挿図4 臥龍山千仏岩 概念図

ととおり四面の各龕を見ておこ⁽⁸⁾う。

まず東面龕(挿図5)はやや奥行きが深く、二重構造の奥の龕には如来倚坐像を中尊に二菩薩・四比丘を配し、それらの間から八部衆像の上半身が浮彫りで表されている。内側龕の左右の縁に力士像各一軀を配するが、中尊像の顔から上半身、比丘像と力士像の頭部がいずれも清代の後補になっている。内側龕の外形は円拱の縁取りの一部が残っている。力士像の外側の左右壁に四天王。中尊像は覆肩衣を着け、宣字座に倚坐して両足それぞれを小蓮華の上に載せている⁽⁹⁾。中尊像の倚坐という形は、初唐の通例に従えば弥勒仏となる。両脇侍菩薩はともに宝冠をつけるが、左脇侍の正面頭飾に坐像の化仏の痕跡が見られる。一方の右脇侍は花文状の円形頭飾をつけている。

北面龕(挿図6)は蓮華座に趺坐する如来像を中尊に、これも二菩薩・四比丘・二力士を配し、背景に八部衆が浮彫りで表されている。こちらの中尊

挿図5 臥龍山千仏岩 東面龕

ている。円拱形を縁取りにした内側龕外の左右壁には、神将形像各一軀が浮彫りで表されている。円拱の外にはさらに小振りの蔓草文と火炎による龕楣が設けられているが、その大部分は欠失している。この中尊像の台座には八角の基壇が設けられているが、その前方を巡って象の頭部が四つ(二つは欠失)彫出されている。

銘文によって阿弥陀であることが確認できる西面を念頭におくと、如来倚坐像(弥勒?)、象座の如来坐像(釈迦?)、通肩の阿弥陀像という組み合わせになる。これと同じ内容の三龕が、梓潼県に近い綿陽市碧水寺石窟⁽¹⁰⁾では崖上に横並びに配列されているという例もあり、これらが全体として構成する意味についても研究すべきように思うが、ここでは本題に戻って、西面に注意を集中して見ることにしよう。

西面(挿図7)も龕を二重に作る構造で、内側龕は連珠文と四角形の連続

挿図6 臥龍山千仏岩 北面龕

と二菩薩以外はみな頭部が後補である。また中尊像は覆肩衣に大衣を着ける形は当初のまゝとして、両手首先と膝の部分が後補のものとなっている。両脇侍菩薩は東面龕と同様に宝冠をつけ、右脇侍の宝冠に化仏の痕跡が見られるが、左脇侍ではただの花形飾りとなっ

文帯とによって円拱形に縁取りをし、さらにその外には大きな蔓草の間に仏坐像の浮彫りを配した龕楣（挿図8）が巡らされている。その龕内に三尊像と小菩薩像をあらわし、その外の左右に金剛杵を持つ力士立像（挿図9、10）を配する。

中尊如来坐像（挿図11）は通肩に大衣を着け、仰蓮座の上に右足を上、両足首の先を衣から露出して結跏趺坐する。両手は屈臂しともに胸前に差し出すが、右手は臂から先と袖状にかかる衣の一部が後補に変わり、左手は手首から先を欠失している。もちろん指の形まで想像することはできないが、左手を下に降ろさず両手ともに屈臂して前に出す形をとるので、ほんらいは胸前で転法輪印を結んでいたと見てまちがいないであろう。右膝に欠損があ

り、表面の彩色も後補で、面部が後補の右手と同じ色をかぶっているものの、頭部はもとの石彫をとどめている。螺髪を表していた痕跡があり、また肉身に金箔が見えるが当初のものかどうかは確認できない。両耳に大きな耳璫を付けている。

左右の脇侍菩薩像も表面の彩色が後補で、手の一部を欠損するが、ともに頭部の石彫そのものは当初のままで、全体に保存状態は良好と言える。まず左脇侍菩薩像（挿図12）は腰をわずかに中尊側に振って仰蓮座に立つ。胸飾に裙を着け、両肩から垂れた天衣が体前で上下二段にかかる。右手を下に降ろし左手は屈臂して肩のあたりにかざし、一本の瓔珞を両手で上下に持っている（現状では割損があつて胸のあたりに一部が残る）。右脇侍菩薩像（挿図

挿図8 臥龍山千仏岩 西面龕楣

13）も中尊側に腰を振って蓮華座上に立つ。装身具は左菩薩像と同じで両手も左右対称のポーズをとるが、こちらは右手の指を軽く捻じるだけで何もとらず、左手は手首先を欠失してしまっている。両像とも髪を大きく結い上げて毛筋を表し、正面に控えめな頭飾を置くが、右脇侍の頭飾は四角い台に花文形を載せるのに対して、左脇侍は楕円形の上に縦長の飾りを載せる。この縦長の飾りは磨損が大きいものの、当初化仏が表されている。

挿図7 臥龍山千仏岩 西面龕 貞観8年（634）銘

挿図9 臥龍山千仏岩 西面龕左力士像

挿図10 臥龍山千仏岩 西面龕右力士像

た痕跡はない。東面や北面の脇侍菩薩像に見られた宝冠の化仏が、この阿弥陀如来像龕でかえって見られない。これはどうしてなのだろうか。

このほか、東面龕や北面龕の脇侍菩薩像（挿図14）は、直立した体軀の上に天衣のほか条帛やX字状に交差する瓔珞を身につけ、単髻を結って華やかな宝冠を載せているが、これに比べるとこの西面龕の菩薩像はそういうものをほとんど身につけていない。そのように他龕との根本的な表現の違いが見られる一龕なのである。

合計五十体を数える小菩薩像は、中尊像の仰蓮座のすぐ下に、蓮華の蕾から顔だけ出したもの二つ（下段）と上半身を出して合掌するもの二つ（上段）があるほかは、いずれも反り花となった蓮華座に両足を出して坐る菩薩像で、顔だけ出したもの以外は全て頭光を負っている。両手や足はさまざまポーズがあつて、水瓶のような持物をとるもの、横向き、背中向きのものなど、自在な表現が見られる。それぞれの蓮華座の下には茎が表されているが、必ずしも全ての茎が一本の根から発生しているようには表されていない（挿図15・16）。

2 銘文―阿弥陀五十菩薩伝説とその西方への意識

さて、その西面龕の外、北側の壁面に碑形を意識して一段高く彫り出した場所がある。碑首にあたる半円形の部分に「造四面／龕僧道／密」^①の題記があり、下方の方形の碑身の部分に「阿弥陀仏并五十二菩薩伝」が鐫刻されている。さらにその下方には、五十二菩薩に相当する五十二人分の供養者名が刻んである。ここで、「阿弥陀佛并五十二菩薩伝」の全文を挙げよう。（行番号筆者）

1 阿弥陀佛并五十二菩薩傳 鄧元覺書 作龕及鐫字□楊子尚

2 阿弥陀佛五十菩薩像者盖西域之瑞像也傳云

- 3 彼國鷄頭摩寺有五通菩薩至安樂世界白阿弥陀
 - 4 陀佛言世尊娑婆世界無世尊像今願得之按彼
 - 5 供養佛言可尔汝且前去尋遣送□菩□即還適
 - 6 到娑婆其像已至有一佛五十菩薩右坐蓮華於
 - 7 樹葉上圖寫在菩薩前立菩薩遂取供養於是彼
 - 8 國始有此瑞像焉至後漢明帝使郎中蔡愔從雪
 - 9 山南懸度道而入天竺請三藏法師迦葉摩騰至
 - 10 此洛州爲立精舍於後有三藏姉子法師□從彼
 - 11 至持此像來於此漠地始有此像其姉子法師未
 - 12 盈幾時還將此像而歸西域記傳如此忉時漢地
 - 13 佛法始衆人情疏略本像復還致今此土不廣流
 - 14 布自魏晉已來年歲久遠佛流行慮延頽毀至於
 - 15 同寫之迹殆欲夢聞阿弥陀佛坐千葉蓮華□相
 - 16 竝出至大隨開皇元年明獻法師言從道齊長法
 - 17 師所得此一軀說其回起與本無別是已遂更圖
 - 18 寫流布至十六年有豫州刺史鄭在州畫得一軀
 - 19 并本傳遂將入京在真寂寺流通供養於是京師
 - 20 始有斯像 貞觀八年七月十四日
- この「阿弥陀佛并五十二菩薩伝」は大略次の四つの部分に分けることができる。すなわち①「五通菩薩」の説話（第2・8行）②後漢明帝の時代、天竺から初めて中国へ仏法をもたらした迦葉□□（摩騰）の姉の子が阿弥陀の画像を中国へ伝えた話（第8・12行）③漢以後この画像が忘れられた情況（第12・16行）④隋時代になり再びこの画像が行われるようになった情況（第16・20行）である。



挿図14 臥龍山千仏岩 北面龕右脇土菩薩像
挿図13 臥龍山千仏岩 西面龕右脇土菩薩像
挿図12 臥龍山千仏岩 西面龕左脇土菩薩像
挿図11 臥龍山千仏岩 西面龕中尊如来坐像

挿図15 臥龍山千仏岩 西面龕小菩薩群（その1）

ここに記された内容は、すでに指摘されているように道宣⁽¹²⁾（五九六―六六七）の『集神州三宝感通録』（麟徳元年〔六六四〕撰）巻中に「隋釈明憲五十菩薩像縁」として挙げる一節と大体同じで、わずかに④の部分に大きな違いがあるのみである（表1）。くだって遼・非濁の『三宝感応要略録』（一〇六三年以前の成立）巻上には「第十一 鶏頭摩寺五通菩薩請阿弥陀仏図写感応」として右の①にあたる部分のみ示すが、これには「出感通録、引西域伝」と注記があり、まず「感通録」つまり『集神州三宝感通録』を参照しているこ

挿図17 臥龍山千仏岩 西面龕小菩薩群（その3）
挿図16 臥龍山千仏岩 西面龕小菩薩群（その2）

とがわかる。⁽¹⁴⁾

このように『集神州三宝感通録』はすでに古くから阿弥陀五十菩薩に関するテキストとして知られていたのだが、阿弥陀五十菩薩については、この『集神州三宝感通録』と同時代のもので字句までほとんど同じという文献がもう一本ある。それは道世（?—六六八?）の『法苑珠林』（総章元年〔六六八〕撰）巻第十五に「隋五十菩薩瑞像」として載るものである。⁽¹⁵⁾

二書の成立年代に従えば、『法苑珠林』が『集神州三宝感通録』を参照したようにも見える。しかし『集神州三宝感通録』の末尾には、本書（『集神州三宝感通録』）は大略を示すのみだから道世の『法苑珠林』を見ることを勧める、という道宣の記述がある。

道宣と道世は、ともに智首律師から具足戒を受けた同門で、玄奘の訳經に参加し、長安西明寺に住したことも共通していて、その近い関係から、ほとんど同時期に編纂事業を進めていた両者の間で『集神州三宝感通録』の末尾に道世が記したように互いを参照することもあったと思われる。げんに『法苑珠林』の方も、全百巻の最終「巻第一百／伝記篇／雜集部」の中で道宣の先述した合計二十二部百十七巻の文献を挙げるが、その中には『東夏三宝感通記』三巻すなわち『集神州三宝感通録』が見えている。

ただし、この阿弥陀五十菩薩のテキストに関して言えば、『集神州三宝感通録』の方はとくに出典を示さないものの、『法苑珠林』が明確に「出西域伝記」と註記していることが注目される。これを見ると、道宣と道世のどちらかが相手の文章を借りたというのではなく、すでに両者に先行する「西域伝」という文献にこのことが見えていた、と考えるのが自然であろう。そして、もうひとつ重要なことは、臥龍山千仏岩の銘文の中にも縷々阿弥陀五十菩薩の西域（天竺）から中国へ伝えられた状況を示した後で「西域記伝如

此」（第12行）と記していることである。この銘文もまた、その内容が「西域伝」に見えると言っている。

この「西域伝」については、遼・非濁の『三宝感要略録』の註記でも「出感通録」とすると同時に「引西域伝」としている。だが六六〇年代以前にさかのぼる現存の西域関係文献にこの内容を見出すことはできない。ちなみに『続高僧伝』巻第二「隋東都上林園翻經館沙門釈彦琮」伝によれば、隋の仁寿二年（六〇二）に勅命あつて「衆經目錄」再編纂のことがあり、続いて「西域伝」撰述の勅命が下されたことが知られる。⁽¹⁶⁾

彦琮の「西域伝」が『法苑珠林』や『三宝感要略録』が引くものなのか、このことについてはいまは確認のしようがない。いずれにしても、従来のように『集神州三宝感通録』だけを引用して阿弥陀五十菩薩のテキストとすることは正しくない。同時代の『法苑珠林』、そして臥龍山千仏岩の銘文が貞観八年の年記とともに存在するという事実。しかもそれらはいずれも「西域伝」を根拠としていること。これらは、この伝承がすでに初唐の時期に広く流布されつつあったことを物語っている。さらに臥龍山千仏岩では、実際の阿弥陀五十菩薩の図像（彫像）そのものとともに伝来していて、その価値は極めて高いと言える。

ここでは、『集神州三宝感通録』『法苑珠林』をも参照しながら、臥龍山千仏岩の「阿弥陀佛并五十二菩薩伝」について、関心をいくつかの語句に絞ってもう少し検討を加えてみよう。それによって、この伝承が持つ、まさに「西域」への強い意識が明らかになってくる。

西域之瑞像

阿弥陀五十菩薩の図像について、銘文は「西域之瑞像」とし、二つの文献史料はいずれも「西域天竺之瑞像」と呼んでいる。

表1 梓潼県臥龍山千仏岩「阿弥陀佛并五十二菩薩傳」と道宣「隋积明憲五十菩薩像縁」(『集神州三宝感通録』)、
道世「隋五十菩薩瑞像」(『法苑珠林』) 対照

	「阿弥陀佛并五十二菩薩傳」	「隋积明憲五十菩薩像縁」	「隋五十菩薩瑞像」
	梓潼県臥龍山千仏岩	道宣『集神州三宝感通録』	道世『法苑珠林』
	唐・貞觀8年(634)銘	唐・麟徳元年(664)撰	唐・総章元年(668)撰
1	阿弥陀佛并五十二菩薩傳 鄧元覺書 作龕及鑿字□楊子尚		
2	阿弥陀佛五十菩薩像者盖西域之瑞像也	阿彌陀佛五十菩薩像者。西域天竺之瑞像也。	隋時有阿彌陀佛五十菩薩像者。西域天竺之瑞像也。
3	傳云彼國鷄頭摩寺有五通菩薩至安樂世界白阿弥陀佛言	相傳云。昔天竺雞頭摩寺五通菩薩。往安樂界請阿彌陀佛。	相傳云。昔天竺雞頭摩寺五通菩薩。往安樂界請阿彌陀佛。
4	世尊娑婆世界無世尊像今願得之按彼供養	娑婆衆生願生淨土。無佛形像願力莫由。請垂降許。	娑婆衆生願生淨土。無佛形像願力莫由。請垂降許。
5	佛言可尔汝且前去尋遣送□	佛言。汝且前去。尋當現彼。	佛言。汝且前去尋當現彼。
6	苦□即還適到娑婆其像已至有一佛五十菩薩右坐蓮華於樹葉上	及菩薩還。其像已至。一佛五十菩薩各坐蓮花在樹葉上。	及菩薩還其像已至。一佛五十菩薩。各坐蓮花在樹葉上。
7	圖寫在菩薩前立菩薩遂取供養於是彼國始有此瑞像焉	菩薩取業所在圖寫流布遠近。	菩薩取業所在圖寫流布遠近。
8	至後漢明帝使郎中蔡愔從雪山南懸度道而入天竺請三藏法師迦葉□□至此洛州爲立精舍	漢明感夢使往祈法。便獲迦葉摩騰等至洛陽。	漢明感夢使往祈法。便獲迦葉摩騰等至雒陽。
9	於後有三藏師子法師□從彼至持此像來於此漢地始有此像	後騰師子作沙門。持此瑞像方達此國。所在圖之。	後騰師子作沙門。持此瑞像又達此國。所在圖之。
10	其師子法師未盈幾時還將此像而歸西域記傳如此	未幾齋像西返。	未幾齋像西返。
11	忝時漢地佛法始 衆人情疏略本像復還致今此土不廣流布	而此圖傳不甚流廣。	而此圖傳不甚流廣。
12	自魏晉已來年歲久遠佛流行慮□類毀至於同寫之迹殆欲夢聞阿弥陀佛坐千葉蓮華□相並出	魏晉已來年載久遠。又經滅法經像湮除。此之瑞迹殆將不見。	魏晉已來年載乃遠。又經滅法。經像湮除。此之瑞迹殆將不見。
13	至大隋開皇元年明獻法師言從道齊長法師所得此一軀說其曰起與本無別是已遂更□寫流布	隋文開教。有沙門明憲。從高齊道長法師所得此一本。說其本起與傳符焉。是以圖寫流布遍於宇內。	隋文帝開教。有沙門明憲。從高齊道長法師所得此一本。說其本起與傳符焉。是以圖寫流布遍於宇內。
14	至十六年有豫州刺史鄭在州畫得一軀并本傳遂將入京在真寂寺流通供養於是京師始有斯像		
15		時有北齊畫工曹仲達者。本曹國人。善於丹青。妙盡梵迹傳模西瑞。京邑所推。故今寺壁正陽皆其真範。	時有北齊畫工曹仲達者。本是曹國人。善於丹青妙盡梵迹。傳模西瑞。京邑所推。故今寺壁正陽皆其真範云。
16			右一驗出西域傳記。
17	貞觀八年七月十四日		
	岡田調査ノート	『大正蔵』第52卷	『大正蔵』第52卷

鷄頭摩寺五通菩薩

鷄頭摩寺は、インド摩揭陀国王舎故城の東南にあった寺院で、玄奘の『大唐西域記』巻第八「摩揭陀国」条あるいは慧立および彦棕の『大唐大慈恩寺三藏法師伝』(武周・垂拱四年〔六八八〕完成) 巻第三にもアショカ王創建の「鷄園僧伽藍」として紹介されている。いっぽう五通菩薩については、通常五通は五つの神通に通じることを言い、これに通じた仙人というような意味で五通仙人(四分律)『大智度論』『成実論』等)の用例があるが、五通菩薩を具体的に解説する經典は見あたらない。しかし鷄頭摩寺の五通菩薩が安樂世界へ行き阿弥陀に請い願ってその図像を得たという話はほかにもあり、『続高僧伝』巻第十二「隋江都安樂寺釈慧海伝」¹⁹⁾とそれを引用する『三宝感应要略録』巻上「第十二隋安樂寺釈惠海図尊無量寿像感应」²⁰⁾、『往生集』巻第一「隋慧海」²¹⁾に見えている。つまり五通菩薩の五通というのは神通に通じた有徳の僧という意味をもたせたのであろうが、この場合は阿弥陀の図像を手に入る物語における独自のキャラクターとして名付けられたものと考えられる。

ところで『続高僧伝』「慧海伝」によれば、慧海は北周の大象二年(五八〇)以来江都安樂寺にいてひたすら阿弥陀浄土を念じていたが、そこへ齊州の僧道詮²²⁾が無量寿仏の画像をもたらした。これは天竺鷄頭摩寺

の五通菩薩が空を飛んで安樂世界に行き、その尊儀を図写してきたものであるという。慧海はさっそくこの図像を写し取り浄土へ生まれることを願ったところ、やがて病を得、宿願を果たした。となっている。

ここには阿弥陀五十菩薩が蓮華の花に坐っていたというような具体的な記述はない。道詮という別の登場人物がいる。つまり、五通菩薩の阿弥陀図像に関する話は隋時代には少なくとも二つの系統の伝説となっていたことがわかる。ところがこの二つの伝説は、どちらも後の七世紀前半に玄奘が訪れた鶏頭摩寺において語り継がれていた形跡がない。このことは臥龍山千仏岩造像の銘文が冒頭「西域（天竺）之瑞像」と舞台をはるか遠くに位置づける語りぶりで始まるように、伝説自体まったく中国での創作であることを物語っている。

一仏五十菩薩

さて再び銘文に戻ろう。安樂世界に着いた五通菩薩は阿弥陀仏に向かつて言う。娑婆世界には世尊の像がない。いまその像を得て供養したいと思えます。仏はそれに応じ、五通菩薩が仏の言に従って娑婆世界に戻ってみれば、その像がすでに遣わされていた。それは一仏五十菩薩が蓮華に坐す姿が樹葉上に描かれてあるものだった。そこでそれらを図写した。これが彼の国（インド）におけるこの瑞像の始まりであった。

『集神州三宝感通録』『法苑珠林』では、この部分五通菩薩が安樂世界へ行った動機がもう少し明確にされている。すなわち、娑婆の衆生は浄土へ生まれたいと願っていても、娑婆に仏の形像がないため願力がはたらかない。そこで娑婆へ像を示してはくだらないだろうか。五通がこのように願ったので仏はそれに応じ、五通が娑婆世界に戻ってみるともうその像が現れていた。一仏五十菩薩それぞれ蓮華に坐したものが樹葉に描かれてあった。五通

菩薩はその樹葉を取り、これによって図像が遠近に流布した。となる。

いずれにしても、五通菩薩の願いに応じて阿弥陀仏はその像容をこの世に現したが、それはけっして阿弥陀浄土の情景ではなかった。それはただ阿弥陀仏と五十菩薩の姿を示したものにすぎなかった。この点、慧海が齊州の道詮から得た阿弥陀仏の図像は、まさに五通菩薩が安樂世界に行つて図写してきたものであるから、あるいはそちらのほうが阿弥陀浄土図のようなものだったかという想像はできる。両者にはこのような違いが認められる。ただし、五通菩薩にかかわるこの二系統の阿弥陀図像の伝説が成立、流布した頃、はたして中国でどのような阿弥陀浄土図が行われていたか、上記の想像を行うにはこの点の正確な図像認識が必要である。²⁴

さらに注意すべきことは、千仏岩の銘文はその標題（第1行目）に「阿弥陀仏并五十二菩薩伝」としているにもかかわらず、伝説本体の方では「阿弥陀仏五十菩薩」「一仏五十菩薩」としていることである。先に確認したように、この千仏岩西面龕には化生童子を含めてちょうど五十軀の小菩薩像が彫り出され、それとは別に、如来の脇侍としての菩薩立像二軀が配置されている。標題（五十二）、本文（五十）、造像（五十）、この違いはどうして生まれたのだろうか。

もちろん、伝説のテキストはもともと「一仏五十菩薩」としていたのであった。そしておそらくそこには阿弥陀三尊という意識はなかった。阿弥陀と五十の菩薩だけであった。だが実際の造形化にあたって三尊の形式が入り込んだ。そのために発願者道密によって、引用したテキストとは異なる、実状にあった「五十二菩薩」という名称が与えられた。ほんらいは、あくまでも阿弥陀五十菩薩なのであった。

とすれば、その教義的な背景はどのように考えられるだろうか。

三尊の脇侍となる二軀の菩薩立像には、いずれも頭上の標幟が付けられていない。いわゆる『観無量寿経』に説かれる観音・勢至菩薩のしるしがないのである。このこと自体は、それ以前の中国における阿弥陀仏・無量寿仏の作例をたどってみれば、むしろ例外でないことがわかる。

阿弥陀仏・無量寿仏に関連する浄土教経典の翻訳は、すでに三国時代にさかのぼって始められており、五世紀の初頭には観音・勢至菩薩の名号を記した『観無量寿経』の翻訳も行われていたことは確実である。⁽²⁵⁾ 阿弥陀仏・無量寿仏とその浄土に対する信仰は当然行われていたと考えられるが、後述するように阿弥陀仏・無量寿仏を題材とした造仏はこの時期それほど多くはなく、またこんにち私たちが認識している阿弥陀三尊像としての形象が確立されるのも、実際にはずっと後のことで、南北朝時代を通じて観音・勢至の頭上に標幟を表してその尊格を明らかにする造像例は、河北省南響堂山石窟第二窟前壁門上に浮彫りされていた阿弥陀浄土図（アメリカ・フリーア美術館所蔵）などがあるくらいで、現存作例で見る限りは極めて珍しいものと言える。

それどころか南北朝時代は、そもそも造像作例全体の中で阿弥陀仏・無量寿仏が少ないということはあるにしても、亡者が死後天上に昇って再生し諸仏に遇うことを願う場合、銘文では「託生西方」「託生西方無量寿仏国」「託生西方妙楽国土」など、阿弥陀仏・無量寿仏の浄土への再生を願目としながら、像自体が阿弥陀仏・無量寿仏であることがむしろ少なく、釈迦・弥勒・観音などとしてつくられているものが多いことが指摘されている。この時期の人びとは、中国の伝統的な生天思想のもとに仏教の輪廻転生の思想を取り入れたため、再生する天について様々なイメージをもっていたので、浄土信仰もはじめは阿弥陀仏・無量寿仏に限ることなくさまざまな尊像を対象としていたとされる。⁽²⁶⁾

ただし、この臥龍山千仏岩像と基本的には同じ内容の敦煌莫高窟第三三二窟東壁画像の場合でも、二菩薩立像には標幟は付いておらず、これはこの阿弥陀図像ほんらいの特徴とすべきものであることがわかる。

後漢明帝の感夢求法伝説

五通菩薩が写し取ってインドに流布させたという阿弥陀五十菩薩の図像は、どのようにして中国へもたらされたというのだろうか。次の内容は、後漢明帝による感夢求法という有名な伝説とともに描写される。

この伝説は、中国への仏教初伝に関わるいくつかの説の中でもとくに有名である。⁽²⁷⁾ 漢の明帝が金人の夢を見て、天竺に求法の使者を派遣したという内容を骨格としたその話は、実際は後漢時代の著述には見られず、晋代以降の伝承をこんにち六朝中期以降の著述によって見るにすぎない、というのが定説であり実状だが、⁽²⁸⁾ 諸文献の中にも登場人物など記事の異同がある。銘文の記述をこれらの文献と比較してみると、明帝の使者である蔡愔とその時請われて天竺からやって来た三蔵法師迦葉摩騰の両者の名を挙げるものは『高僧伝』『攝摩騰』『魏書』『釈老志』など比較的に時代の下るものである。ともあれ、この有名な伝説の引用は、ここでは次なる人物を登場させるための前触れでしかない。伝説は迦葉摩騰の「姉の子」を沙門として登場させる。迦葉摩騰の姉の子がやがて沙門となり、この瑞像を持ち来った、というのが話の核心である。ところが、この姉子法師は幾ばくもしないうちに像を携えて天竺へ帰ってしまった。銘文によれば「西域記」はこのように伝えているという。この頃の漢地（中国）は仏法が始められたばかりで、人情が疎略であり、像はまた天竺へ帰ったのだという。このため中国ではこの図像はあまり広まらなかった。

銘文を見る限りは、「西域記」に記されていたのはこのあたりまでという

ことになる。これから後の部分は、銘文も『集神州三宝感通録』『法苑珠林』もその後の中国で再び図像が見直され、流行した様子を伝えている。ただし、両者は途中まではほぼ同じ内容で進みながら、最後のところで異なる記述になる。

隋の流行

「魏晉已来（以来）」で始まる次の一節は、銘文と二文献のいずれもが同じものを典拠としていることを示す。魏晉以来長い時間が流れ、仏教も広まったが、思いがけず廃仏もあった。このため、この阿弥陀と千葉蓮華の瑞相も伝承のみで、見るができなくなってしまった。

図像は隋時代になって再び見出される。ここから先、銘文と『集神州三宝感通録』『法苑珠林』二文献とに記述の違いが現れる。この部分は二文献のほうから先に見ておこう。

両者はここでも一字一句ほとんど同じ内容が記されている。すなわち、隋の文帝によって再び仏教が認められた。沙門明憲という人がいたが、高齊（北齊）の道長法師から得た図像が一本あり、これについてその内容と伝来を説いた。このため図像は宇内（天下）にあまねく広まった。時に北齊の画工曹仲達という者がいた。この人は曹国（ソグディアナ）人で、丹青を善くし、梵迹を妙尽し、西瑞（西方の瑞像）を伝模したので、都でよく知られていた。このため今の寺壁の主なもの皆彼のスタイルなのである。と、こうなる。

最後の曹仲達の一節は、従来美術史では曹仲達という画家の画風を具体的に示すものとして、しきりに引用されてきた。しかし、すでに肥田路美によっても指摘されているように⁽²⁹⁾、ここでは、彼が曹国人で西瑞を伝模したとい

いながら、直接には阿弥陀五十菩薩の像を描いたという記述はない。阿弥陀五十菩薩の図像に関してはその前の明憲が見出しているのである。ここでわざわざ曹仲達を出してはいるものの、いかにも付け足しのようであり、これでこの「隋釈明憲五十菩薩像縁」や「隋五十菩薩瑞像」の全文が終わるというのもいかにも唐突である。この一節にこうして書いてあるからには、曹仲達も阿弥陀五十菩薩という「西瑞」を描いたように読者が考えることをねらっているのだろうが、冷静に読んでみれば、この図像自体の流行に彼がどれほどの役割を果たしたのかはほとんどわからない。

この二つの文献に対して、銘文のほうには字句に若干の違いがある。隋の開皇元年（五八一）になった。明憲法師の言うには、「道齊長法師」より得るところのこの一軀があり、その因起と本（伝）の異なることを説いたので、図像は再び流布することになった。開皇十六年（五九六）になって、豫州刺史鄭某がこの図像を豫州で得てついにこの伝説は長安へもたらされ、真寂寺で供養された。ここに長安においてこの像が初めて行われるようになったのだ。

前半は登場人物の名称に二文献との類似がある。明憲（Mingxian）と明憲（Mingxuan）は近い名前である。つぎに文献は高齊（北齊）の道長法師が得た一軀とするのに対して、銘文は道齊長法師とする。ほんらい二文献が伝えるように齊の道長法師であったものが誤って伝えられ鐫刻されたと見るのも考え方であろうが、道長法師としてもその人物についてはわからない⁽³¹⁾。

後半の内容は二文献にまったく見られないものである。豫州刺史鄭なる人物についてはわからないが、豫州は現在の河南省の南部、汝南県を中心とする一帯の開皇十六年当時の地名であり、真寂寺も隋・開皇二年（五八三）の創建になり、長安城内義寧坊に所在した⁽³³⁾。ここに記されている要点は、いったん忘れられた図像が中国では北齊の領域、河南あたりに残っていて、それ

が隋時代になって長安へもたらされ新たに流行した、ということである。ここでは画家曹仲達は登場しない。

臥龍山千仏岩「阿弥陀仏并五十二菩薩伝」はその大半の部分で若干字句の異同があるものの『集神州三宝感通録』『法苑珠林』と共通の内容をもつたから、いかにも伝説めいたトピックを集成したオリジナルテキストを共有しているが、その部分はもっぱら図像のインド伝来を強調する文言に終始していると言える。ところが末尾ではこの銘文だけの、やや現実味のある、中国を舞台とした内容も伝えている。そして隋時代の長安にこの図像が流布された。こう明記されていることが重要である。

以上のように、四川省臥龍山千仏岩阿弥陀五十二（五十）菩薩像をその造像と銘文の内容から観察したうえで、これを手がかりとして、他の作例に目を移すこととしよう。

3 四川における阿弥陀五十菩薩図像の現存作例

四川省は、仏教美術の宝庫である。四川省の仏教美術遺品は、古くは後漢時代（三世紀）の樂山・麻浩墓前室内壁面に浮彫にされた仏像や、揺銭樹などの墳墓出土品にあしらわれた仏像モチーフなどがある。明確な仏教思想によってつくられたものとしては、南北朝時代には現在の成都を中心とした斉（五世紀後半）や梁（六世紀前半）の石造彫刻の出土品、漢時代の石造門闕の表面を利用した梁代の仏龕などの例が知られる。とくに単体の石彫像は近年の都市開発にともなう出土で新発見の紹介もなされているが、石窟寺院については初期の例がほとんど知られないのが現状である。

この地域で石窟寺院の開鑿が本格化したのは初唐期に入ってからで、以後盛・中・晩唐から五代・北宋時代にかけて、成都を中心に南方を流れる揚子江との間の地域、現在の四川省の北西部から東部、南部の範囲でおびただし

い数の石窟・摩崖造像が行われた³⁴。それらはさらに小さな地域ごとに時間的な造像活動のまとまりがあり、内容的にも信仰の違い、つくられる仏像の流行情の違いを反映している。

その中で、通肩・軀法輪印、蓮華座上結跏趺坐という如来像を中尊とする龕像の作例が多いことは、一つの省として四川省ほど多数の唐時代石窟寺院が存在する地域が他にないことを考慮しても、やはり大きな特色として銘記すべきものがある。

ただし、ひとくちに通肩・軀法輪印といっても、臥龍山千仏岩で見たような五十菩薩像（数字の厳密さはこの際問わない）を付属するものばかりでないことも事実で、この点は、この形態の像の尊格としての厳密さ（阿弥陀か否か）、あるいは時代による教義内容・表現形式の変化（阿弥陀五十菩薩、阿弥陀浄土変相、あるいは観経変相）を考慮する必要がある。

通江県千仏崖龍朔三年（六六三）阿弥陀仏龕

通江は、巴中からさらに東へ九十キロの、やがて陝西省の南部に接する四川省の東北部に位置する。千仏崖は県城から西へ二キロの地点にある。龕数は計五十一。そのうち半数の二十六龕は覆い屋の中にあり、残りの二十五龕は露天になっている。龍朔三年の阿弥陀仏龕（第四龕）（挿図18）はその露天部分のほぼ中央にある大きな一龕（高二メートル、幅一・八メートル³⁵）で、造像記の題字に龍朔三年の年記がある。³⁶

龕内の尊像構成は通肩・軀法輪印（両手を胸前に差し出す形。但し両手首先欠失）・右足上結跏趺坐の如来坐像を中尊に両脇侍菩薩立像を配し（いずれも頭部欠失）、その下方の中央に香炉、左右に獅子を配するほかは、三尊像の左右・上方に上下六段にわたり小蓮華座に坐る菩薩像を配列するもので、破損が著しいため確認は困難だが、当初は少なくとも四十軀以上、やはり五十

挿図18 通江千仏崖 阿弥陀如来龕 龍朔3年(663)銘 四川・通江県

に近い数の菩薩像が彫られてあったものと思われる⁽³⁷⁾。

中尊如来像は通肩の大衣の胸をU字形にやや大きく開き、また両足から衣の端を台座の前方へ長めに垂らしてわずかに仰蓮の下端をのぞかせるにすぎないなど、多くの作例に共通する臥龍山千仏岩像の典型と比較すると若干独自の意匠性が強く異なる点もあるが、高宗期の在銘作品として重要である。

多くの作例が、すでに自然あるいは人為の破壊をこうむり、仏菩薩の頭部を失い、また小菩薩像の正確な数を数えることも困難になっているものの、四川省にはこのほかにも小菩薩像を配した通肩・軛法輪印如来像龕が存在している。それらのいずれもが、基本的にはまず一仏二菩薩三尊像の形式をとり、その周囲に蓮華座上の小菩薩群を配している(挿図19)(表2)。

これらは、臥龍山千仏岩、通江千仏崖という銘文に尊格の明記してある作

例を参照すれば、比丘像の登場や小菩薩の数の異同等はあるもののいちおう中尊を阿弥陀としてまちがいないものと考えられる。つまり四川省では、初唐を中心に晩唐までの長い期間、とくに石窟・摩崖造像において「阿弥陀五十菩薩」と認められる図像が行われた。

4 図像の継承と変化

しかし、四川省に限って見ても、①同じ通肩・軛法輪印の中尊像でありながら小菩薩群を付属しない作例が数多くあること、また②小菩薩群を配するものの中尊像の形態が違うもの、③通肩・軛法輪印の中尊像に小菩薩群を配し、なおかつ画面内や背景に楼閣を浮彫りで表し浄土図的傾向を鮮明に示すものなどが存在していて、それらの尊格と内容をどう見るかという問題がある。

いま表2に挙げたものは数多くの作例の一部分にすぎない。たしかに尊名を確認できるものは少ないが、釈迦像と明記される旺蒼県仏子岩の一龕(挿図20)のように、通肩・軛法輪印はすべてが阿弥陀であったわけではないことがわかる。しかも、小菩薩群(五十菩薩)を付属するものに通肩以外に偏袒右肩の作例(挿図21)が確認でき、それが尊格の違いを示すのか、同じ阿弥陀のバリエーションなのか、いずれにしても、多様な表現があったことがわかる。

しかし多くの場合はともかく阿弥陀と考えてよいようで、それが楼閣をともなった阿弥陀浄土図での中尊像としても採用されていることは重要である。この阿弥陀図像は、例えば大足県北山石窟第二四五号窟という大型の観経变相窟にも現れている。

(2) 隋・初唐の長安における軛法輪印図像

このように、四川省において唐時代を通じて通肩・軛法輪印の阿弥陀図像

挿図19 巴中南崖 第116龕 四川・巴中市

表2 四川省における転法輪印像

所在・名称	構成	特記事項	挿図番号、註
阿弥陀五十菩薩圖像1（阿弥陀五十菩薩としてまちがいのないもの）			
梓潼県臥龍山千仏岩	一仏二菩薩五十小菩薩像龕（龕外に金剛力士像一対）	貞観8（634）年阿弥陀五十菩薩像銘	挿図3～17
綿陽市碧水寺石窟	一仏二菩薩小菩薩群龕	三龕構成が臥龍山千仏岩と同じ	
通江县千仏崖	一仏二菩薩小菩薩群龕	龍朔3年（663）銘	挿図18
阿弥陀五十菩薩圖像2（小菩薩の数が正確かなもの）			
通江县趙巧岩	一仏二菩薩小菩薩群龕		
仁寿县龍橋区石仏溝	一仏二菩薩二比丘小菩薩群龕	大和六年（832）あるいは元和六年（811）の年記あり	
旺蒼県仏子岩	一仏二菩薩小菩薩群龕	複数龕あり	* 1
邛崃県石筍山	一仏二菩薩小菩薩群龕		
巴中市西龕	一仏二菩薩小菩薩群龕	小菩薩の数が少ない	
巴中市南龕	一仏二菩薩小菩薩群龕	複数龕あり	挿図19、* 2
丹稜県鄭山石窟	一仏二菩薩二比丘小菩薩群龕	筆者未見	* 3
①小菩薩群をともなわないもの			
巴中市西龕	一仏二菩薩二比丘二力士像龕	施無畏与願印中尊像の一龕と一対	
巴中市南龕	一仏二菩薩二比丘二力士像龕	施無畏与願印中尊像の一龕と一対	
通江县魯斑石	一仏二菩薩二比丘二力士像龕	二龕あり	
旺蒼県仏子岩	一仏二菩薩二比丘二力士像龕	釈迦像と銘文に記される	挿図20、* 4
蒲江县飛仙閣	一仏二菩薩二比丘像龕	複数龕あり	
広元市千仏崖	一仏二菩薩双樹二神将像龕		
②小菩薩群はともなうが中尊の形態が違うもの			
大足県尖山子	一仏二菩薩二比丘二力士小菩薩像龕	中尊禅定印・着衣通肩カ	* 5
旺蒼県仏子岩	一仏二菩薩二比丘二力士小菩薩像龕	中尊転法輪印・偏袒右肩	挿図21
③浄土図の傾向を鮮明にしめすもの			
通江县魯斑石	大龕		
丹稜県鄭山	第42龕	筆者未見	
邛崃県石筍山	第4、6号龕		

* 1 胡文和によると旺蒼仏子岩には天宝年間に開鑿された「浄土変龕」が全部で4つあり（第13、15、20、25号龕）、そのうち第20号龕が比較的保存状態がよく、一仏二菩薩に24軀の「聞法菩薩」が配置されているという。註7胡文和「四川唐代摩崖造像中的“西方浄土変”」。

* 2 胡文和は、巴中南龕には「一仏二脇侍菩薩、二力士、四伎楽、五十二聞法菩薩」合計59軀の第33龕、「一仏二脇侍菩薩、四十八聞法菩薩、二力士等」合計63軀の第62龕、「一仏二脇侍菩薩、四十六聞法菩薩等」合計69軀の第78龕などがあるとしている。胡文和の考察は臥龍山千仏岩の阿弥陀仏と52の菩薩像に注意が向けられていて、これを「阿弥陀仏与五十二聞法菩薩」と称し、また別に「阿弥陀仏与五十二菩薩像」あるいは「阿弥陀五十二尊曼荼羅」「五通曼荼羅」とも称するとしている。そしてそれを『集神州三宝感通録』や『三宝感应要略録』に拠るものとした上で「西方浄土変」と捉えている。註7胡文和「四川唐代摩崖造像中的“西方浄土変”」。この考察は伝説がほんらい阿弥陀五十菩薩としていること、その伝説に基づく画像は西方浄土とは言いがたいこと、この2点を見落としていて問題がある。

* 3 胡文和によると、丹稜県鄭山第60号龕は、盛唐から中唐の境頃のもので、内容は臥龍山千仏岩と変わらないとしている。

* 4 本龕は仏子岩第3龕と番号される。方形龕の奥に垂帳を巡らせた1龕を穿ち、中に通肩・転法輪印の如来坐像（蓮華座上に右足上結跏趺坐）、二比丘、二菩薩、二力士像を彫り、龕下の左右に獅子を表してある。その龕外に一段方形に彫り下げて造像銘が刻んである。銘文には「地平縣員外尉王偉自謫官至此□／敬造 釋迦牟尼佛一鋪願得／平安歸／天寶□（六）載六月建造／張季和書」とあり、これが釈迦像であることがわかる。

* 5 重慶大足石刻芸術博物館・四川省社会科学院大足石刻芸術研究所「大足尖山子、聖水寺摩崖造像調査簡報」（『文物』1994年第2期）によると、尖山子摩崖造像第4号龕は中尊像は両手を腹前に置く「說法印」で（挿図によれば禅定印）、その脇侍として二菩薩、二比丘、二力士像を配し、さらに合計50軀の蓮華座に坐する小菩薩像を表してあるという。同報告はこの龕を「阿弥陀仏五十菩薩龕」としている。同報告によれば、この尖山子は1987年7月に第7龕（如来倚坐像龕）の外に「永徽年（650～655）八月十一日」という文字の読める題記が発見されているといい、ほかにも乾封元年（666）の年記があるなど、ほぼ初唐の開鑿になるものと思われる。この第4号龕に関しては時代は明らかでない。二菩薩が袈裟を纏い胸飾を着けるなど（同報告挿図六）、珍しい図像も混在しており、実見した上で「阿弥陀仏五十菩薩龕」の可否を論じたい。なお、第3号龕は一仏、二菩薩、二比丘、二神将像の円拱龕で（同挿図三、四）、中尊は転法輪印を結んで蓮華座上に坐するが（着衣、坐法不明）、同報告はこれを「釈迦說法龕」としている。

を通して隋・初唐の長安における転法輪印圖像の流通状況を確認しよう。

奈良国立博物館所蔵の埴仏

この埴仏(挿図22)は仏菩薩三尊像を表したもので、幅(最大)九・一センチ、縦(最大)九・一センチの方形で、厚みの最大は中尊像の蓮台部分で二・一センチある。中尊は通肩に大衣をまとい、胸前で右手の掌を前にして立て、左手は甲を外に向けて立て(転法輪印)(表面摩損のため、指の具体的な形は不明)、右足上に組んで蓮華座に坐る姿で、肉髻の根本を紐で縛り、地髪は小さくて判然としないものの螺旋状の刻みがあるように見える。頭光の先端をやや尖らせた二重円相光を負う。中尊像蓮華座下方の茎の下端から左右にパルメット状の枝を伸ばしその先端の蓮華座上にそれぞれ裙と天衣をまとった菩薩立像が表される。これもあまりに小さいので判然としないが、右菩薩像は右手を垂下して水瓶(?)をとり、左手は屈臂して紐状のもの(楊柳? 扠子?)をとる。また左菩薩像は左手を垂下して蓮華茎状のものを立てて持ち、右手は屈臂して蓮華のつぼみ(?)をとる。両菩薩とも高く髻を結うがそこには標幟らしいものは表されていない。三尊像の上方には、先端につばみを付けた蓮華の枝が左右にパルメット状の弧を描きながら伸び、一種の天蓋のように配置されている。銘文はなく、背面の全体には型圧した際の指紋が残っている。

この埴仏は、近年奈良国立博物館の所蔵となったもので、それ以前の伝来については不明だが、大村西崖の『支那美術史彫塑篇』に同型の埴仏が表裏の拓本によって紹介されていて(挿図23)、これが背面に「大唐貞観元年六月十日佛弟子祁瑛造瓦像一區」の陰刻銘をもつことから、奈良国立博物館のものも原所在地は判らないけれどひとまず初唐時代のものであると考えられてきた。⁽³⁹⁾

挿図21 埴仏子岩 中尊転法輪印・偏袒右肩像龕 四川・埴蒼県

薩像に附属する銘文によれば、貞観八年の段階でこの図像は隋時代の長安で流通したものであるとの認識が示されている。それを裏付けることは可能だろうか。残念ながら、「阿弥陀五菩薩」そのものとしての作例は今のところ確認されていない。だが、通肩・転法輪印の如来、あるいはこの如来を中尊とする三尊像の図像が存在したことが、西安出土の埴仏によって確認できる。本節ではその作例

挿図20 埴蒼仏子岩 釈迦如来像龕 天寶6歳
(747) 銘 四川・埴蒼県

が行われたことが確認できる。では、この図像はどこからもたらされたものなのだろうか。臥龍山千仏岩阿弥陀五十二菩

大村西崖が紹介した埴仏はこんにち所在がわからないため、拓本の真偽を確認することはできないが、これらの埴仏が西安から将来されたものであることを示す資料が、最近西安市城内の礼泉寺址から出土し、同市唐代芸術博物館（大雁塔東側）で展示されるようになった。そこには、奈良国立博物館埴仏とまったく同型・同大と思われる埴仏が複数所蔵されている。そのうち一つは（挿図24）如来像の大衣を赤色に塗ったもので、その周囲にも白土下地のような彩色痕がある。西安では以前から通肩・転法輪印の如来像だけの小型の埴仏も数多く知られていたが、この三尊像タイプの埴仏は、唐代芸術博物館の所蔵品以外にも最近断片が市中にも出回っており、このような状況を考えると奈良国立博物館埴仏が西安から将来された可能性は極めて高い。

シカゴ自然史博物館所蔵の埴仏

ここで、通肩・転法輪印の埴仏としてさらに古い隋時代の作例を提示しよう。それは、米国シカゴ自然史博物館に所蔵されるものである（挿図25、26）。これは、縦七・〇センチ、横四・七センチ、厚み一・三センチの小型の

埴仏で、全体摩滅が甚だしいので「着衣は偏袒右肩ではないようだ、足は右足が上のようだ」というくらいの観察しかできないが、胸の前で転法輪印を結んでいることが確かである（ただし、両手指の形状は不詳）。

蓮華座上に背障を背負って趺坐し、両側に塔形、下方の蓮華茎の両側にはそれぞれ蓮華座上に坐る供養菩薩（？）を配してある。背面に型圧して三行六段の区画で陽刻銘文を表してある。銘文には「仁壽二年興福／寺造少陵原下／眇行者書」と記してある。仁壽二年は西暦六〇二年。埴仏が自然史博物館の所蔵になったのは一九一二年で、これはこの年一括して西安からもたらされた同博物館の仏像コレクションの一つである。この埴仏と同型で銘文も同じというものが、現在所有者不明ながらかつて西安出土として紹介されていて、⁽⁴⁾隋時代に転法輪印図像の埴仏が西安に存在したこともこれらによって確かなことと言える。

もちろん、ここに挙げた二種類の埴仏は、それ自体に阿弥陀と明記した銘文はなく、尊格についてはわからないが、臥龍山千仏岩阿弥陀五十二菩薩像の銘文にその図像が隋時代長安で流通したと記されていることを考える場合

挿図22 埴仏 奈良国立博物館蔵

挿図23 埴仏 大村西崖『支那美術史雕塑篇』所載

挿図24 埴仏 西安市内出土 陝西・唐代石刻藝術博物館蔵

に、やはり重要な手がありとなるであろう。それは、この転法輪印という印相そのものが、当時の中国においてはかなり珍しいものであったため、かりにまだ阿弥陀と確定していなかったとしても、これが長安にあったこと自体が特別な意味をもつと思われるからである。

では、転法輪印の図像は中国ではどこまでさかのぼれるのか。つ

挿図25 博仏 隋・仁寿2年(602) 銘
シカゴ自然史博物館蔵

挿図26 博仏 隋・仁寿2年(602) 銘
シカゴ自然史博物館蔵

ぎにその点を確認しよう。

(3) 隋以前の転法輪印像―弥勒・釈迦の印相としての転法輪印

如来像一般の形態として、転法輪印像は、隋時代以前にさかのぼると北斉時代の造像に若干の作例を挙げることができるが、さらに前の時代にはほとんど見ることができない。若干の例外を除けば、如来像は右手施無畏印の説法相や禅定印のものがほとんどである。ここではまず、隋時代以前に現れた転法輪印以外の阿弥陀・無量寿仏の形態を概観しておく。

在銘像としての古い作例は西秦建弘元年(四二〇)の炳靈寺石窟第一六九窟第六号の無量寿仏坐像(塑造)⁽⁴²⁾がある。この像は涼州式偏袒右肩に大衣をまとい、両手を腹の前方で重ねて禅定印に結んでいる。

北魏・和平五年(四六四)銘の銅造仏坐像は、通肩で両手を腹前で甲を外にして重ね合わせる一種の禅定印を結ぶ像で、銘文に「无量壽佛」の文字がある⁽⁴³⁾。

米国・ボストン美術館所蔵の承明元年(四六七)石造仏坐像は、台座背面の銘文は全体に磨損が甚だしくかつ現在の展示が像を壁面に押しつけてあるため確認しにくい⁽⁴⁴⁾が、松原三郎はその中に「造无……軀」とあるのを「无量寿像一軀」と判断している。本像もまた通肩に甲を外にした禅定印を結ぶ。

これら北朝の作例に対して南朝の在銘像としては、四川省茂県出土の斉・永明元年(四八三)銘石造釈玄嵩造無量寿及弥勒像(四川省博物館蔵)がある。表裏二面(坐像と立像のいずれも如来像)⁽⁴⁵⁾のうち無量寿仏は立像のほうと考えられるが、この像は両肩に大衣をかけ右肩から降りた一端が胸前を開けて渡り左腕の外に垂れる着衣形式で、両手屈臂して右手は掌を前にして立て全指を伸ばし、左手は掌を前にして下げ第四・五指を折り曲げる姿に表されている。

また最近出土した梁・天監三年(五〇四)銘石造仏立像二菩薩像(成都市文物考古研究所蔵)も、永明元年像と同様の着衣形式に右手を施無畏印とし、左手は掌を前にして下げる(指の詳細は不明)無量寿仏像である⁽⁴⁶⁾。

これ以後の作例は五一〇年代末以降の龍門石窟の北魏窟周辺に集中してある。ただしそれらはいずれもが「無量寿」像として造られたもので、形状も左手に大衣の端を懸ける中国式の着衣法に両手を腹前で甲を外に向けて重ね合わせる印相(禅定印)とするのが一般的なようである⁽⁴⁷⁾。

比較的在銘作例の多い彫刻に対して、そもそも現存遺品の少ない絵画では敦煌莫高窟第二八五窟北壁第四区および第一区の二組の仏菩薩三尊像が貴重な作例となる。両者はともに西魏・大統五年（五三九）の年記を有し、「无量壽佛一區并二菩薩」と尊名が明記されている。同窟では東壁北側に描かれた仏說法図の各尊に短冊形を付して尊名が記されており、その中尊が「无量壽佛」、脇侍菩薩に「觀世音菩薩」「大□至菩薩」等の文字が見えているが、これも北壁壁画とほぼ同時期のものと考えられる。如来の形状はいずれも左手に大衣の端を懸ける中国式の着衣法に右手施無畏印、左手は屈臂して甲を外に向け指先を下げる形に表される⁽⁴⁸⁾。

以上のような限られた数の作例から全体を類推することは難しいが、ここに顕著な傾向は、いずれもが尊名を無量寿としていることであろう。ところが龍門石窟では唐時代以降ほとんど無量寿の尊名を使わず、阿弥陀一辺倒になる。この点は、おそらく中国全体においても共通の傾向と見ることができそうである⁽⁴⁹⁾。

阿弥陀の尊名の早い作例としては、河北省曲陽出土の白玉像の中に北齊・天統四年（五六八）の在銘像で「弥陀玉像觀音大勢二菩薩」という尊名を有する坐像がある⁽⁵⁰⁾。この像は胸前をU字形にあける通肩に大衣をまとい、両手は屈臂して右手の掌を立て（左手は手首から先を欠失）、蓮華座上に右足を上にして結跏趺坐する。両脇侍菩薩を欠失しているものの、本体の体型、衣文の二本線、基台正面左右に浮彫りされた力士像の形象など、いずれも北齊様式の典型を示している。曲陽出土の白玉像には同じ北齊時代、天保六年（五五五）の「无量壽像一區并二菩薩」という尊名を有する坐像がある。U字形の通肩衣は共通しており、天統四年像が裳懸座にしないで蓮台の全体を見せるのに対して、天保六年像が衣を方形台座の上から前へ垂らす点でなお北魏

以来の要素を示しているが、その他の部分は一連の共通する形式と北齊という仏像様式の中で理解することができる。この二像を見る限り、尊名の違いがとくに大きな意味をもつとは思えない。

いま尊名の問題についてこれ以上の知見はない。ここでは、これまで挙げた阿弥陀または無量寿と明記される作例では一体も転法輪印を結ぶ像がなかったことを重要なポイントとしておこう。では、つぎに転法輪印の作例を挙げよう。

中国における転法輪印の流行については、石松日奈子がインドから中国へいたる弥勒菩薩像の図像的特徴を通覧する中で、インドから中央アジア、北魏前半期（西暦四九四年の北魏遷都の頃）までには転法輪印のものが多くものの、北魏後半期以降は施無畏・与願印か施無畏印に左手を膝に伏せる形がほとんどになることを指摘している⁽⁵¹⁾。同様の傾向は如来像にも見られ、陝西省碑林博物館所蔵皇興五年（四七一）銘石造交脚仏坐像のような作例に対して、五〇〇年代に入ると後述するように敦煌莫高窟の若干の例外的作例を除けば、いったん転法輪印がほとんど見られなくなる。それが北齊以降、再び登場し始める。ただしその場合の尊格は、まだ阿弥陀・無量寿とは限らない。

南響堂山石窟第二窟浮彫

河北省南響堂山石窟第二窟の壁面に浮き彫りされていた二面の浄土図が、いまアメリカのフリアギャラリーに収蔵・展示されている。そのうちの一面（挿図27）は（南響堂山石窟第二窟前壁門上旧所在）、華やかな天蓋の下、偏袒右肩に大衣を着け右手を施無畏印として左手は甲を外に向けて足の上に置き、左脚を前にはずして仰蓮座に坐る如来像を中心に、諸々の仏菩薩や飛天が周囲に集い、正面の池には蓮華化生童子、左右の端には楼閣が表されている。中央蓮池の左右の菩薩坐像がそれぞれ宝冠に化仏（左像）、宝瓶（右像）

挿図27 浄土図浮彫（その1） 河北省南響堂山石窟第2窟旧所在 フリア・ギャラリー蔵
Courtesy of the Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., (Object # F1921. 2)

挿図28 浄土図浮彫（その2） 河北省南響堂山石窟第2窟中心柱正面龕上方旧所在 フリア・ギャラリー蔵
Courtesy of the Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C., (Object # F1921. 1)

を付ける点に『観無量寿経』を根拠とした内容が見られ、これを普通阿弥陀浄土図（あるいは西方浄土変）と呼んでいる。⁽⁵²⁾

もう一面（挿図28）は（南響堂山石窟第二窟中心柱正面龕上方旧所在）は、華蓋の下、通肩に大衣を着け両手は屈臂して胸前で左手を仰ぎ右手を上から添える形の說法印を結んで、右脚を上にして蓮華座上に結跏趺坐する如来像を中心に、同じく蓮華座上に坐る諸菩薩が表されている。⁽⁵³⁾ こちらには蓮池の表現はない。脇侍となる菩薩の中に宝冠に化仏・宝瓶の標幟を付けるものもなく、前者との対照的内容から考えるとこの一面の中尊像は阿弥陀以外の尊格となる。この像の印相は転法輪印と称してもよいと思うが、ではその尊格は何であろうか。

この時期の作例に、明確に転法輪印像を釈迦とすべきものがある。

洛陽平等寺址北斉碑像

河南省洛陽市漢魏故城の東三百メートル、鄭潼公路に沿った寺里碑村南の畑の中に隠れるように北斉時代の造像碑四件が一行に碑身を南北に面して立っていた。⁽⁵⁴⁾ そのうちの一件は南面中央に通肩・転法輪印（両手の表面を摩損しているため具体的な形状は不明）で右脚上にして趺坐する如来像に両脇侍菩薩立像の三尊像を表し（挿図29）、その左右に『維摩詰経』『門疾

品」の維摩詰像と文殊菩薩像を配置、さらに上部には仏伝の乗象入胎と九龍灌頂の場面を表してある。周囲に配置された浮彫の内容からみて、中央の如来坐像は釈迦如来像と見て誤りないであろう⁽⁵⁵⁾。

ペンシルヴェニア大学博物館所蔵石造基台の線刻釈迦像

この石造基台は、年代を示す文字は刻まれていない。表面に線刻された画像は、如来像の形態、菩薩像の衣が体に密着し、特徴的な二本線の衣文が刻まれることなどから、北斉期のものと考えてまちがいない。直方体の石材の上部四辺を斜めに面取りして上面に石碑を立てる長方形の孔を穿つたもので、各側面に合計八つの榜題を刻み、これに対応する諸尊をそれぞれ線刻で表してある⁽⁵⁶⁾。そのうちの一面に、台座の前の蓮華座に三宝章が重ねて置かれ、偏袒右肩に大衣を着けて転法輪印（右手は甲を外にして全指を伸ばし、左手は右手の外側に添えるようにして全指を伸ばしながら掌を上に向く形）を結び右脚を上にして結跏趺坐する初説法の如来像と脇侍の二比丘・二菩薩が表されている（挿図30）。さらにその外側には五比丘、五菩薩像が表され、五比丘の上方に「釋迦佛度阿ノ若俱輪時ノ像主趙世」の題記が刻まれている。

以上のような作例を通して予測できることは、転法輪印はそれ以前の中国

挿図29 平等寺址北斉碑像 河南・洛陽偃
師市商城博物館保管

では弥勒という尊格に多く見られた印相だが、この北斉期、六世紀後半の転法輪印を結ぶ如来像には釈迦像としてつくられたものがあつたようだ、ということである。

ある⁽⁵⁷⁾。

いっぽう阿弥陀如来像としては、右手を施無畏印に結ぶものが多いようである。南響堂山石窟第二窟の阿弥陀浄土図は脇侍菩薩の標幟に『観無量寿経』を根拠にした部分があることがうかがえるが、榜題に九品往生の内容を記したものがあつたことと知られる河南省安陽小南海石窟中窟右壁および西窟右壁のそれぞれの主尊像は、そもそもまず立像で、ともに両手を欠失するものの明らかに右手を施無畏印として、これもまた転法輪印を結ばないことが確認できる。

三、敦煌莫高窟の転法輪印図像と阿弥陀五十菩薩図像

西魏窟の無量寿像

敦煌莫高窟における阿弥陀如来・無量寿仏の作例は、先に挙げた西魏の第二八五窟壁画のように銘文によって尊名が明らかなのが多いため、次の北周・隋時代を通じて確認は困難である。いっぽう転法輪印についての作例は、同じく西魏の第二四九窟南壁仏説法図⁽⁵⁸⁾や第二五七窟南壁千仏区画内に描かれた中央仏三尊像があり、ともに立像の中尊像がこの印を結んでいることが知られる⁽⁶⁰⁾。とくに前者については、仏立像の上方に「双龍の華蓋」があり、画面下方の緑色に塗られた部分を「蓮華の叢生する宝池」と見て、これを「西方浄土を意図する表現」ととらえ、「のちの浄土変成立の雛形になつた」とする考えがあるが、東山健吾が指摘したように、他の尊格の仏国土を表すものにもしばしば「宝池」が見られることから、「宝池」の表現をもつてただちに西方浄土変とすることは慎重であつてよいだろう。

西魏窟の転法輪印図像

第二八五窟では、東壁門口上方に如来坐像三体が一組となつて描かれてい

るが、その中央が赤い大衣を通肩にまとい、転法輪印（右手は掌を外に向けてやや仰ぎ気味に指を伸ばし、左手はおそらく拳を結んで衣の端をとる形）を結んで蓮華座に右脚上で結跏趺坐する像である。⁽⁶³⁾ 両側の二体は双領下垂式に大衣をまとい、右手を外に禅定印を結んでいる。この三体は三世仏と言われていて、段文傑はこのうち中央を現在仏の釈迦、両側を過去仏の迦葉仏と未来仏の弥勒仏としている。⁽⁶⁴⁾ さらに北壁の下段、東から数えて第一房室と第二房室の間の壁面に同じく転法輪印（両手を立てるような形）の像が描かれるが、尊名はわからない。⁽⁶⁵⁾

このように、西魏の窟にはちらほらと転法輪印の像も見られる。しかしそれが阿弥陀如来（無量寿仏）かどうかは確認できない。さらに、一般に説法印の図像は、その着衣形式（通肩・偏袒右肩に覆肩衣）や坐勢（倚坐・交脚坐・結跏趺坐）の何かを問わず初期にはいずれも右手施無畏印を結んでいるようである。隋時代の第三九〇窟や第二四四窟のように、窟内の壁面全体に小型

挿図30 線刻釈迦如来像 石造基台側面 ペンシルヴェニア大学博物館蔵
Courtesy of the University of Pennsylvania Museum, (Object#C 144)

の仏菩薩三尊をいくつも配置して描いた場所でも、転法輪印を結ぶものは見られない。⁽⁶⁶⁾

初唐第二二〇窟南壁の阿弥陀浄土図―転法輪印阿弥陀図像の登場

莫高窟の転法輪印図像としてここに挙げるべきものは、貞観十六年（六四二）の墨書題記がある第二二〇窟南壁である。

この大画面はすでに何度も紹介されている。左右の楼閣から前方へ舞台を巡らせて伎楽・舞踊の諸菩薩、諸仏菩薩を配置し、中央に蓮池があつて、そこに仏菩薩三尊を中心にして左右に諸菩薩、蓮池の前方には透明な花卉の中に蓮華化生の童子などが表されている。上方の空中には諸仏・諸菩薩が飛来し、周縁部や各尊の光背、建築の各部分などに散りばめられた色鮮やかな蔓草や幾何学文様も一体となつて、まことに華麗で壮大な光景を現出している。七世紀前半のもつとも完成した阿弥陀浄土図として誰もが認めるものであるが、これは単一の經典のみに依拠してつくられたものではなく、個々のモチーフが各種阿弥陀經典のさまざまな内容を取捨選択したものであることが、すでに東山健吾によって指摘されている。⁽⁶⁷⁾ 經典的な根拠のみならず、例えば脇侍菩薩について中尊像のすぐ両脇に立像の菩薩が配されるのに、さらにその外側に蓮華座に半跏で片足を踏み下げて坐る菩薩像が大きく描かれているように、あたかも違うタイプの脇侍菩薩が二組いるような構成になつていて、そういういくつかの表現形式が融合、あるいは混在していることが特徴である。それはおそらく、この第二二〇窟南壁のみの事情ではなく、単純な仏菩薩三尊像にせいぜい双樹や天蓋を配するだけの説法図から始まつて、このような大画面を構成していく過程で、どの図像にも多かれ少なかれあつたことなのだろう。

従来の研究を一覧すると、本図に関しては、いずれにしても『観無量寿

『經』等を中心とした阿弥陀經典と画面を対照させながら、その構成を理解することに注意が払われている。他に比較材料も多く、膨大な基礎作業をこなさなければなかなか理解も深まらないが、ここはもう少し、中尊阿弥陀如来像の形態に集中して注意の目を向けてはどうだろう。むしろこれまでの研究は、いわば阿弥陀浄土という一場の舞台について、その背景に置かれた装置（楼閣、宝池など）にばかり気を取られ、肝心の役者、中でも主役の中尊像そのものについては、脇侍菩薩の宝冠の標幟、化生童子の存在などへの強い関心に比べると、それほど熱心な観察は行つてこなかったように思う。

さて、中尊如来坐像（挿図31）は、縁を右肩に少し懸ける偏袒右肩に大衣を着け、両手屈臂して転法輪印に結び、右脚を前にはずして足首を重ね、蓮華座上に坐る。背面に二重円相光を負って、さらに後方には双樹、上方には天蓋も表されている。転法輪印は画面に傷みがあつて必ずしも判然としない

が、左手は第一・二指を捻じ、左手はおそらく第一・三指を捻じる形である。⁽⁶⁸⁾

われわれはここにようやく、阿弥陀と断定しうる転法輪印像の作例を得た。しかし、その姿は偏袒右肩に大衣を着けるものである。

いま莫高窟の初唐

挿図31 莫高窟第220窟南壁阿弥陀浄土図 中尊像 甘肅・敦煌

期以降に流行する阿弥陀浄土図、観經变相図を通観すると、その中尊像はいずれも結跏趺坐の体勢であるが、右肩に覆肩衣をあらわすものも含めて、ほとんどがこのような偏袒右肩の阿弥陀像であると言える。

いっぽう通肩・転法輪印の如来像もすでに莫高窟に現れている。

それは他でもない第二二〇窟の東壁、窟門上方に偏袒右肩・施無畏与願印の如来倚坐像を描き、その左右、まず北側は偏袒右肩・右手施無畏印・安坐の如来像、そして南側に通肩・転法輪印・安坐の如来像を描いたものである。これは「三世仏」といわれ、倚坐像下方の罫線の区画に銘文があつて釈迦や弥勒の尊名が見られるが、⁽⁶⁹⁾ 三体のうちいずれを釈迦、弥勒と見るか、また残りの一尊を何と見るかは必ずしも明確でない。⁽⁷⁰⁾

第三三二窟東壁南側の阿弥陀五十菩薩像

第三三二窟は、かつて窟内から武周聖暦元年（六九八）銘の「李懷讓重修莫高窟仏龕碑」が発見され、本碑に記される聖暦元年重修の一窟の内容と第三三二窟の状況が一致することから、造営年代についてこの年以前のことと考えられている。⁽⁷¹⁾

この窟の東壁、つまり入り口を中央においた壁面の向かつて右側（南側）に、通肩・転法輪印で右足を上にし蓮華座の上に結跏趺坐する如来像を中心として、左右に菩薩立像、さらにその周囲には五十体の小菩薩坐像が、いずれも一つの茎から発生した蓮華座の上に表されている（図版Ⅲ）。中尊像の背景には双樹があり、上方には華やかな天蓋が懸かり、遠景に山岳が描かれている。また蓮茎の間には波が表され、そこが一面の青々とした蓮池であることを示している。中尊像の通肩にまとった大衣は内部の肉体が透けて見えるほど薄手に表されている。そして蓮茎の基部下方に、正面を向いた化生者、両菩薩立像の足元下方に、まだ蓮華のつばみの中にいる胎生の童子がそ

れぞれ一つずつ表されている。

この画面については、一般にはやはり、はじめにも述べたように道宣の『集神州三宝感通録』『隋釈明憲五十菩薩像縁』に採録された「阿弥陀五十菩薩」に依拠したもの（阿弥陀浄土図）と考えられている。この点、かつては文献のみを手がかりにそのような推定がなされ、あるいはそもそも阿弥陀とすることにさへ否定的な意見も出されたが、最近臥龍山千仏岩や通江千仏崖という在銘の阿弥陀五十菩薩像が知られるようになり、その類似性はおそらく誰の目にも明らかで、この壁画の図像的根拠を阿弥陀五十菩薩像とすることについては、ひとまずこれを確認する資料が登場したと考えると良いであろう。

ただし、臥龍山千仏岩の阿弥陀五十菩薩像が、蓮華の蕾から顔だけ出したもの二つと上半身を出して合掌するもの二つを合わせて五十であったのに対して、この壁画では、化生についてはいわば別枠の数が設定されている。背景の双樹や天蓋、山岳、その遠近感によって一層広々とした感じを見るものに与える蓮池の表現なども、臥龍山千仏岩との違いとして認識できるだろう。⁽⁷²⁾

そこでこの壁画に関しては、これが果たして阿弥陀の「浄土図」なのか否かということがあらためて問題となる。

伝説について検討したところでも述べたように、『続高僧伝』『三宝感通要略録』『往生集』に五通菩薩が安樂世界へ行つて阿弥陀の姿を写し取って来たという別の話があるが、これと対照して読めば、『集神州三宝感通録』や『法苑珠林』の阿弥陀五十菩薩は娑婆世界へ垂降した姿であって、彼らが阿弥陀浄土を背景とした場所にいないことは一層明らかになる。しかも、そのとき阿弥陀と五十菩薩はそれぞれ蓮華に坐した姿を樹葉の上に現したとされ

ている。このテキストに従えば、山岳や蓮池をあえて表す必要はないのだ。蓮池の存在をもって即座にこれを浄土とする論考もあるが、敦煌莫高窟早期窟からの作例に照らしても明らかのように、蓮華が蓮池から生えるのはむしろ当たり前のことであり、それは画面の主題、尊格の違いとは関係がなく表現されるものである。問題は山岳の存在ということになる。

このことに関して肥田路美の論考がある。⁽⁷³⁾それは法隆寺金堂外陣壁画に現れた山岳景に着目し、とくに第六号壁画と第三三二窟壁画との共通性を認め、両者が『集神州三宝感通録』の阿弥陀五十菩薩伝説にほんらいあるべき樹葉の上に姿を現したものではないけれども、基本的には阿弥陀五十菩薩の図像を具体化したものであるとした上で、さらに一歩進んで、背景の山岳表現の意味を問うたものである。ここで肥田は、娑婆世界に垂降した阿弥陀五十菩薩の背景にある山岳は、彼岸（浄土）のものではなくこの世界、此岸を表現するための手だてとしたものであったとした。

第三三二窟壁画については、これまでは一方で阿弥陀五十菩薩の伝説の形象化を認めながら、同時にこれを浄土図の初期的段階と見立てて、これに次第に楼閣やその他のモチーフが付け加えられてやがて観經变相図のような大画面へと発展していった、というような解釈も行われてきた。肥田の研究は、この図の曖昧な意味づけに対して一つの解釈を加えたものと言えるだろう。

じつさい、第三三二窟壁画はそこに山岳が描かれるという点で特殊である。だが、そこに此岸の情景を見立てるには、本図が「現世に垂降した阿弥陀五十菩薩を描いたものである。」「だから浄土図でない。」という事前の知識と思考の順序が必要となる。問題は、この図が描かれたとき、そのような図像に対する知識がどの程度正確に持たれていたか、ということだ。言うま

でもなく、「山岳を背景にする」ことは『集神州三宝感通録』の阿弥陀五十菩薩の図像にはんらい必要とされたものではない。

その意味からすれば、「山岳を背景にする」ということは、あるいはこの図がそもそも阿弥陀五十菩薩の伝説という根拠に対する正しい認識のないところで描かれた可能性をも持つことを意味しているのではないか。とすれば、これを「現世に垂降」した阿弥陀五十菩薩とする意識すら、果たしてあったのかどうか疑われる。ならば、これは此岸の情景とはいえない。その点は、法隆寺金堂外陣第六号壁画の場合もつと厳しく問われることになる。すでに多くの人がとが、第三三窟壁と法隆寺金堂外陣第六号壁画とを共通の図像としながらも指摘している小菩薩の数の違い。小菩薩が画面の下で全てを合わせても二十五体を数えるにすぎない法隆寺金堂壁画を、この図の描かれた当時の人びとが「現世に垂降」した阿弥陀五十菩薩と認識していたと言いつけることができるだろうか。いま私たちは、「この図は図像的には初唐期に見られた阿弥陀五十菩薩の図像を淵源にしている」と指摘することはできる。しかしそのことと、本図が現実に阿弥陀五十菩薩でないことは、明確に区別する必要がある。

さらに厳しく見れば、いちおう五十体の菩薩を表現する第三三窟壁画でさえ、双樹・天蓋・山岳などのモチーフが入り込んでいるのだから、これもまたすでにその意味は伝説ほんらいの内容から乖離したものとなっている。たんに一幅の阿弥陀浄土図と受けとめられていた可能性がないとは言えない。この点を慎重に考えるなら、法隆寺金堂外陣第六号壁画に描かれた情景の意味を、『集神州三宝感通録』の阿弥陀五十菩薩伝説のみを手がかりにして論じることが、論証方法において問題があるとせざるを得ないのである。

以上、少々細かく敦煌莫高窟第三三窟東壁画と法隆寺金堂外陣第六号

壁画との関係について述べた。いずれにしても、これほど明瞭に臥龍山千仏岩の阿弥陀図像との関連を考えさせる画面は莫高窟といえども他にはない。結局この地域の阿弥陀図像は、偏袒右肩・転法輪印像を中尊とし、仏菩薩說法図から楼閣・舞台・蓮池・空中に諸仏菩薩をちりばめた阿弥陀浄土変、観経变相図への展開が主流であったと言える。通肩・転法輪印の阿弥陀如来像は五十菩薩の図像ともどもあまり流行しなかったようだ。

四、転法輪印図像の中国への伝来

さて、いま注意すべき問題は、通肩であれ偏袒右肩であれ、なぜこの転法輪印が唐時代以降阿弥陀の図像として流通したか。中国ではかつて弥勒や釈迦の印相として採用されていたものが、どうして阿弥陀の印相となったか。この点であろう。

中国六世紀代の阿弥陀造像と、転法輪印の採用状況については先に概観したように、西魏以降の敦煌莫高窟の壁画や北斉期以降の石彫像に転法輪印の作例は見られるものの、それらは概ね釈迦として表現されているもののようにであった。ではこの図像をインド・中央アジアにまでさかのぼって探したとき、どのような状況が確認できるだろうか。

(1) ガンダーラ期からグプタ期の石彫像

ガンダーラの石彫像で、如来坐像に転法輪印を結ぶものが相当数あることはすでに衆知の事実である。しかし転法輪印ほんらいの意味である初転法輪の場面を表したもので、仏陀の着衣は通肩が一般で、その場合の手印は右手を施無畏印とするもの、台座の前の法輪に触れるものなどで、いわゆる転法輪印を結ぶものは見あたらない。

転法輪印を結ぶ仏陀が表されるものは、ガンダーラではいずれも偏袒右肩

に大衣をまとっている。これには、鹿野苑初転法輪の場面に必要な法輪などがなく、右足を上に蓮華座上に両足首から先を露出して結跏趺坐する偏袒右肩の仏陀像が、単独あるいは脇侍菩薩像などともに表されたもので、仏三尊像が最小の単位となり、このほかに仏說法図、あるいは大神変図（蓮華座上の仏陀を中心に諸菩薩・供養者などを配置する。時には壮麗な楼閣をとまなう。）などと呼ばれるヴァリエーションがある。

宮治昭によれば、ガンダーラの三尊像では（この場合は中尊が倚坐像や立像である場合も含む）、脇侍菩薩は弥勒菩薩と観音菩薩が主流で（弥勒菩薩と釈迦菩薩と考えられる場合もある）、それらはしばしば梵天・帝釈天をもともなうことがあって、通常その中尊像は釈迦仏と考えられている。そしてそのような三尊像の作例が現在約四十例あるというが、近年、この三尊像の形式のもので銘文に観音と阿弥陀の名称を刻んだ作例が紹介され、この四十例の三尊像の中に、さらに阿弥陀が存在する可能性が認められている⁽⁷⁴⁾。このことからすれば、先に敦煌莫高窟で確認した初唐時代以降の偏袒右肩・転法輪印の阿弥陀の形は、すでにこのガンダーラに存在していたことになる。

それでは通肩の転法輪印像はどうだろうか。後期ガンダーラとされるタキシラのモフラモラードゥ大塔発見の塑像に、通肩・転法輪印の如来坐像がある⁽⁷⁵⁾。しかし通肩・転法輪印像が決定的に多くなるのは、グプタ期に入ってからであろう。

すなわちグプタ期サルナートの石彫像に多くの作例を見ることができ⁽⁷⁶⁾。ただ、その多くは台座の前面に法輪（さらには鹿）を表した、まさしく初転法輪の釈迦像であるため、直接これを阿弥陀図像との関係で取り上げることは難しい。しかし、いわゆる舍衛城神変図では、中尊像の蓮華座とそこから発生する蓮茎・蓮華上の諸仏・諸菩薩がクローズアップされた表現とな

り、ガンダーラのそれとは明らかに異なり、中尊が通肩・転法輪印像であるために、なおさら中国の阿弥陀五十菩薩図像との類似性を感じるものとなっている⁽⁷⁷⁾。

（2）転法輪印図像と西方イメージ

もちろん、これらはあくまでも釈迦仏であった。このように尊格の何かを問わなければ、グプタ期サルナートの石彫像にはかなり中国初唐時代の通肩・転法輪印阿弥陀像に近いものも現れていることがわかる。これらの時代はほぼ六世紀頃までは下がりうるものだから、時間的にも中国に近いことが感じられる。

グプタ期の石彫像においてひとつ留意しておきたいことは、転法輪印の形に変化が生まれていることである。この点に関しても、すでに宮治昭によって、バーミヤン西大仏の仏龕壁画におけるグプタ美術との関係、さらに中央アジアにおける独自の变化の一端として言及がなされている。

ガンダーラの転法輪印は、下から差し出した左手の指先を右手が上から覆い包むように添えられるもので、両手とも甲が外に向いている。これに対してサルナートの石彫像の転法輪印では、右手の掌が外に向いていることが大きな違いとして認められ、第一・二指を捻じ、左手は甲を外に向けたまま指は何となく伸ばしたり、第二指あるいは第三指を右手に軽く触れるようにするものなどがある。バーミヤン西大仏仏龕壁画に見られる数多くの転法輪印像（いずれも偏袒右肩に大衣を着けている）は、基本的にはグプタ風に右手の掌を前に向けるものであるが、その中に左手の第一・三指を捻じる形のものが現れ、さらに変化が加わったと考えられる⁽⁷⁸⁾。そして、これが敦煌莫高窟第二二〇窟、同第三三二窟、さらには法隆寺金堂壁画とも共通した形であることは、それらの作品の成り立ちを考える上で重要である。

言うまでもないことだが、単純に転法輪印が共通するということのみによって、敦煌や日本の七世紀にくだるものの「源流」として、ガンダーラやサールナートの作品を引用するだけでは、その作品の成り立つメカニズムは解明できない。転法輪印はすでに古くからさまざまな図像に共通して見られるモチーフであり、これが一つの媒介役ともなり、しかもそれ自体が新しい変化を遂げながら、あるいは仏国土、あるいは蓮華・諸仏のイメージと結びつきながら、新しい阿弥陀の姿として創出されたのであろう。ただしその具体的形象は、インドや中央アジアですでに完成されていたというよりも、阿弥陀に対する西方的イメージを強く膨らませた隋時代以降の中国において創案された、と見るのが自然であるように思う。

阿弥陀五十菩薩にまつわる伝説の形成も、その現象とまさに軌を一にしたものだったのだろう。その背景に、それまでは釈迦や弥勒の信仰の中で祈念された西方浄土への生天が、六世紀後半頃からようやく、阿弥陀を具体的な祈願の対象とする浄土教信仰へと変化していったことがあることは確かであろう。この時期から、さまざまな形をもつてつくられる阿弥陀造像の流行の中で、阿弥陀五十菩薩図像もまた特殊なテキストとともに創出されたものであった。

五、初唐期阿弥陀如来像の諸相と転法輪印図像の盛衰

つぎに注意すべき問題は、この転法輪印の阿弥陀図像が、初唐期以降の中国の阿弥陀信仰とその造像において、どのような位置を占めたか。この点である。この時期新しく注目されることになった転法輪印図像ではあるが、しかしこれだけが阿弥陀のかたちとして流通したわけではないからである。

敦煌莫高窟を見ると、ここでは隋時代以来の説法図の流行、浄土変相図の

流行、そして大画面観経変相図の流行という展開の中で、確かに転法輪印阿弥陀を中尊とすることが一般的に行われていた。ただ、銘文から尊格がわかる作例が極めて少ない莫高窟では、その他の形態の阿弥陀如来像が存在したのか、これを確認することは難しい。

(1) 転法輪印以外の阿弥陀如来像

これに對して、四川・陝西・山西・河南の広い地域にわたって、相当数の転法輪印以外の阿弥陀如来像を見ることができると言える。

表3は隋から初唐にかけての造像題記に尊格を阿弥陀と明記する作例の一部を示したものである。これによると、この時期の阿弥陀像は通肩と偏袒右肩、さらに偏袒右肩に覆肩衣を着けるものと、着衣の形式からは三種類に分類できるが、さらに手印で見れば大きく禪定印と右手施無畏印とに分かれる。隋の金銅仏二件は、右肩を完全に露出する偏袒右肩像で、これに對して石彫像で偏袒右肩の場合はかならず覆肩衣を着ける。

龍門石窟では、貞觀十五年（六四二）の魏王李泰による賓陽南洞再興を契機として、それまで永らく停滞していた造像活動が復興するが、阿弥陀の造像例はそれより少し遅れ、貞觀十年代の閻武蓋造阿弥陀三尊像龕（挿図32）（賓陽南洞⁸⁰）を最初として、以後賓陽南洞における太宗期貞觀二十年（六四六）前後の在銘像、次いで高宗期に入って永徽元年（六五〇）以降六五〇年代前半の老龍洞、藥方洞、そして再び賓陽南洞の在銘像などが、初期の作例として確認できる。⁸¹

この太宗期と高宗初期とでは、前者が方形の台座に衣を懸裳につくる阿弥陀坐像と両脇侍菩薩像の三尊像であるのに對して、後者では腰を細く絞った台座（蓮華座）上に衣をあまり長く垂らさずに坐る阿弥陀像が独尊、または三尊像で表される。このような違いは二つの時代に異なる仏像様式が存在し

表 3 転法輪印以外の隋・初唐期阿弥陀如来像の作例

所在	名称	尊像構成	年記等	挿図番号
①通肩・禪定印				
河南省洛陽龍門石窟獅子洞（清明寺）	王仁恪造像	一仏二菩薩像	上元 2 年（675）銘	挿図37
②通肩・右手施無畏（?）、左手伏せ				
河南省浚県千仏洞 右壁		一仏二菩薩二比丘像 桃型の光背の中に蓮茎・ 蓮華上の小菩薩像を計50 体表す		挿図 36
③偏袒右肩 1（右肩を完全に露出するもの）				
陝西省西安市所蔵	銅造阿弥陀三尊諸像		開皇 4 年（584）銘	
米国・ボストン美術館所蔵	銅造阿弥陀三尊諸像		開皇13年（593）銘	
④偏袒右肩 2（右肩に覆肩衣を着けるもの）				
龍門石窟賓陽南洞東壁南側	阿弥陀三尊像龕	一仏二菩薩像	貞觀十□年銘	挿図32
龍門石窟賓陽南洞東壁南側	阿弥陀三尊像龕	一仏二菩薩像	貞觀21年（647）銘	挿図33
龍門石窟葉方洞洞外南側	阿弥陀如来坐像龕	阿弥陀单独像	永徽 4 年（653）銘	
龍門石窟敬善寺区	韓氏龕	一仏二菩薩二弟子二力士 二神将像	龍朔 1 年（661）銘	挿図34
河南博物院所蔵	石造阿弥陀如来坐像	阿弥陀单独像	咸亨 3 年（672）銘	
鞏県石窟小龕像	阿弥陀三尊像龕	一仏二菩薩像	龍朔 2 年（662）から総章 1 年 （668）までの間に24件	

たことを示すが、大衣を偏袒右肩に着け、右肩に覆肩衣をあらわす点などは一貫して共通する特徴である。

前者のグループでも、閻武蓋造阿弥陀三尊像龕（賓陽南洞）では右手は掌を仰ぎ、左手は伏せ、それぞれ膝の上に置くかたちにつくるのに対して、同じ賓陽南洞の貞觀廿一年（六四七）銘慕容造阿弥陀三尊像龕（挿図33⁸²）では右手を施無畏印につくり、左手は指を折って腰辺に置くなど、違いを見せてはいる。しかしこれも、それぞれにまったく

同じ像容のものが他にあり、阿弥陀という尊格において特殊な変化を遂げた、というものではない。

事情は高宗期になっても同じで、例えば、葉方洞洞外南側の永徽四年（六五三）銘王師亮造阿弥陀如来像の像容は、⁸³すぐそばに彫られた永徽三年（六五二）銘釈迦如来像のそれと何ら変わるところがなく、結局この時期の如来像は、弥勒仏倚坐像のような特殊な形態を除けばどれもみな同じで、造像題記がなければ尊格の区別をつけることはできないようなものだったのである。

龍門石窟で六五〇年代後半になって造像活動が盛んとなったのは、現在の敬善寺洞を中心とする区域である。韓氏造阿弥陀并千仏像龕はその敬善寺区に所在する龍朔元年（六六一）の在銘龕（挿図34⁸⁴）である。本龕の中尊阿弥陀如来像は、同じく偏袒右肩に大衣を着け、右肩に覆肩衣をあらわし、右手は屈臂し（手首先を欠失）、左手は第四・五指を折って余指を伸ばし掌を仰いで膝の上に置く。脚部に懸かった大衣が左右対称に弧線の衣文を刻み、台座前面に大きく垂れる。両足は衣の下に隠れ、まったくその輪郭すら示されない。これこそが六六〇年代から七〇年代を通じて、龍門石窟の如来坐像として、阿弥陀や釈迦の区別なく流行した、もともとポピュラーな姿であった。

龍門石窟以外では、北魏時代創建の鞏県石窟に、唐時代になって追刻された多数の阿弥陀像小龕が現存している。⁸⁵この場合、龍門という大石窟に近接しながら、一概にその影響下にあったとは言えない、あるいは龍門石窟よりも直接的な長安との交渉があったかと思われるような状況が確認できるが、転法輪印図像が採用された形跡はない。

龍門石窟のこのような定型化した、没個性的な阿弥陀如来像の姿に変化が生じ、いくつかのヴァリエーションをもって表現されるようになるのは、龍

門石窟がその守旧的傾向からだんだんに脱皮し、ぞくぞくと長安の様式、圖像を取り入れるようになる六六〇年代前半以降のことであり、その中に、いま関心の中心においている転法輪印圖像、もつとはつきりと阿弥陀五十菩薩の圖像が含まれなどするようになってからであった。

(2) 洛陽龍門石窟における転法輪印像の登場と消滅

本稿の冒頭で紹介したように、ほぼ六六〇年代前半の龍門石窟に、阿弥陀という明確な銘文こそ伴わないものの、臥龍山千仏岩阿弥陀五十菩薩像と極めて類似する一洞(敬善寺区無年記洞)が、まさに忽然と現れる(図版Ⅰ、Ⅱ、挿図1、2)。

この小窟を阿弥陀五十菩薩の作例とすることに誤りはないであろう。ところが、この図像は龍門石窟では四川省のように忠実に継承されることはなかった。一部のモチーフのみが採用されながら、全体としての構成はすぐに消滅してしまったのである。

そのもつとも典型的な例が、この小窟のすぐ南側、敬善寺洞との間に開かれた中尊如来倚坐像の梁文雄洞である。⁽⁸⁷⁾ 前者とほとんど同大のこの窟は、入

り口外側の左右に力士像、内側の左右に神将像を配置し、奥壁は偏袒右肩の大衣に覆肩衣を着け右手施無畏印、左手を膝上に伏せる如来倚坐像を中尊とし、その左右に老壮二相の弟子像、さらに外側に菩薩立像を表している。龍門石窟初唐期の通例に従ってもこの中尊像はまず弥勒仏と見るべきものであり、左右の菩薩像はそれぞれ外側の手を垂下して持物(いずれも水瓶か)をとり、腹部を前へ出し気味に蓮華座に直立する形で、この時期の龍門石窟で一般的に見られるものである。

この窟の左右両壁に、北側の小窟と非常に似通った小菩薩群がやはり二十五体ずつ浮彫りで表されている。つまりここでは、阿弥陀五十菩薩のモチーフがそのまま弥勒像と合体する形になっているのだ。これはもちろん、すでにほんらいの阿弥陀五十菩薩としての意味を失ったものである。

結局、龍門石窟では阿弥陀五十菩薩の圖像がそのまま再びつくられることはなかったようで、敬善寺区無年記洞は、まったく孤立した存在としてここ

挿図32 龍門石窟閻武蓋造阿弥陀三尊像龕
河南・洛陽

挿図33 龍門石窟慕容造阿弥陀三尊像龕
貞觀21年(647)銘 河南・洛陽

挿図34 龍門石窟韓氏造阿弥陀千仏像龕 龍朔1年(661)
銘 河南・洛陽

に異彩を放っているのである。

六六〇年代前半の造営と考えられる敬善寺洞と、永隆元年（六八〇）の造営になる万仏洞は、ともに後壁に蓮華座上の小菩薩像を配置すること、すでにしばしば阿弥陀五十菩薩図像との関連が指摘されている（挿図⁸⁸35）。多くは、この二洞が阿弥陀五十菩薩を表したものであると断定さえている。

挿図35 龍門石窟万仏洞 後壁 河南・洛陽

している。だが、すでに私はこの図像についての厳密な考察を重ねてきた。さらに、龍門石窟においてオリジナルの図像が確認できるいっぽうで、継承の仕方に明瞭な「くずれ」があることも確認した。

敬善寺洞と万仏洞については、近年曾布川寛によって本尊の尊格が阿弥陀であることへの疑義が提示されている。⁸⁹その問題については、なお阿弥陀の可能性があるとしてすでに考察したことがある。⁹⁰したがってここでは再論しないが、ただちに曾布川の意見に賛同する人がいる一方で、小菩薩が表されるというだけで簡単に阿弥陀五十菩薩との関連のみに注目して、この議論に踏み込まず、あるいはただ黙殺するような傾向も一方にあるので、一言記しておきたい。

この二洞の中尊像は、当時の龍門石窟における最もポピュラーな形態、右肩に覆肩衣を現し、大衣を偏袒右肩にまとうて、両足を完全に衣の下に覆い隠し、右手を施無畏印、左手は敬善寺洞が指を折って掌を仰ぎ、万仏洞が膝上に伏せるというものである。だから、たしかにこれ自体は他の龍門における阿弥陀の作例と大差はない。だが、五十菩薩像に対して中尊像が転法輪印でないというこの意味は、阿弥陀五十菩薩という図像にとってはそれほど軽いものではない。

一度は受容した阿弥陀五十菩薩図像。しかし龍門石窟はそれをそのまま受け容れなかった。ここに龍門石窟の個別の事情がある。これを見落としてはならない。臥龍山千仏岩では銘文にまで記された阿弥陀五十菩薩の伝説が、ここではすでに忘れられたものとなっていたのかもしれない。その上でこれが阿弥陀なのか、曾布川の考えるように釈迦なのか、考えてみるべきだろう。

例えば、河南省浚県の千仏洞石窟第一洞は、方形窟の三壁にそれぞれ一仏二菩薩二比丘像を彫りだしたもので、そのうちの右壁中尊像の光背には合計五十二体の小菩薩像が派生した蓮華上の蓮華座に坐るかたちで表されている。⁹¹他の二壁中尊像（ともに偏袒右肩に覆肩衣を着ける）の尊格も断定しにくい。五十二体の菩薩像とともに表される本像は、やはり阿弥陀となる可能性はある。同時にこの像は、通肩に大衣をまとうものの、右手は屈臂し（肘から先を欠失）、左手は足の上に伏せるかたちで、転法輪印という決定的な要素に欠けるのである（挿図36）。中原地域で龍門石窟以外にこれほど阿弥陀五十菩薩に近い表現を採用したものはこの浚県千仏洞の他には知られていないが、龍門石窟同様、すでに図像は「くずれ」を見せることがわかる。

その通肩ということに注目すれば、龍門石窟ではちょうど万仏洞の開鑿と前後する頃に、さかんに通肩の如来像がつけられるようになる。上元二年（六七五）完工の奉先寺洞（盧舎那仏）はそのもつとも大きな作例だが、万仏洞の真下に位置する獅子洞（清明寺洞）に、この盧舎那仏と同じ年、通肩・禪定印の阿弥陀如来像四菩薩像の王仁恪造像一龕（挿図37）がつけられている。⁽⁹²⁾ また、同洞洞外南側の壁面には、無年記ながら「阿弥陀像四軀」という一龕（挿図38）があり、偏袒右肩・覆肩衣・施無畏印、通肩・転法輪印、偏袒右肩・触地印、通肩・施無畏印という、実に四種類の阿弥陀像が、一本の茎から発生した蓮華座に坐るかたちで彫り分けられるというような作例さえ見られる。⁽⁹³⁾ まさに阿弥陀に関するさまざまな形が許容される状況があったのであろう。

龍門石窟における転法輪印像ということになると、通肩・偏袒右肩を問わずその後はしばらく姿を現さない。それが再び登場するのは八世紀にくだり、場所も伊水の対岸、東山においてである。擂鼓台には巨大な通肩・転法輪印の丸彫り石像が二体現存している。万仏溝北崖上方、高平郡王洞の奥壁には、通肩・転法輪印の如

来坐像を中尊に、二弟子・二菩薩像が表される。しかしその下方と左右壁には、右手施無畏印、あるいは禪定印などの印を結んで蓮華座上に坐る通肩着衣の如来像が夥しい数彫られている。⁽⁹⁴⁾ 万仏溝北崖の奥には、通肩・転法輪印の中尊像に片足を踏み下げて台座に坐る両脇侍菩薩像とさらに蓮華座上の小菩薩群を配置した一龕が見られる。⁽⁹⁵⁾ とくに最後の一龕は、かつて龍門では敬善寺区の一洞を除いて見られなくなってしまった阿弥陀五十菩薩図像に近いものがあるが、その造像意識はおそらく阿弥陀浄土図を表現しようとしたものであろう。

初唐時代は、隋代に引き続いて仏教諸宗派が成立・発展した時代であったが、浄土教は道綽（五六二―六四五）、善導（六一三―六八一）によって大成された。阿弥陀への信仰がいかに熱烈なものであったかは、龍門石窟の造像題記にも歴然と現れている。唐時代の造像題記で年記を有するもののうち阿弥陀に関するものが百四十七件であるのに対して、阿弥陀に次ぐ数の観音像がその三分の一の五十三件にとどまることをみても、その状況は容易に想像がつく。⁽⁹⁶⁾

ただし、この龍門石窟で行われた阿弥陀造像は、基本的には仏菩

挿図36 千仏洞石窟 右壁中尊像 河南・洛陽

挿図37 龍門石窟獅子洞王仁恪造阿弥陀如来像龕 上元2年（675）銘 河南・洛陽

挿図38 龍門石窟獅子洞阿弥陀像四軀龕 河南・洛陽

薩三尊像、あるいはそれに比丘や神將像・力士像などが付随する形式のもので、まず他の尊格とほとんど変わりが無いこと。次にいわゆる阿弥陀浄土図の画面となるものが、右に挙げた東山万仏溝北崖の一龕を除いてほとんど存在しないこと。このような指摘ができる。これは、説法図、阿弥陀浄土図、観経变相図という発展を見せた敦煌莫高窟や、さらに阿弥陀五十菩薩をもさかんに取り入れた四川省の状況とは大きく異なっている。

河西回廊の西端に位置する敦煌、後方を深い山岳地帯に接する四川、中原の洛陽。壁画と石彫の違い。砂岩（四川）と石灰岩（河南）の違い。洛陽龍門という個別の地域がおかれた歴史環境。信仰と造形は、まさにさまざまな様相を呈していたのである。

（3） 日本・韓国における転法輪印阿弥陀図像

転法輪印如来像の図像は、さらに広い地域で見ることができる。日本、韓国、そして東南アジアにもこの図像による造形が存在している。とくに日本では、法隆寺金堂外陣第六号壁画のような大作もあるし、博仏や押出仏の作例が出土品として、また伝世品として残されている。しかもそれらの多くが、五十菩薩に相当する小菩薩群を伴わない反面、両脇侍菩薩像の頭上にそれぞれ化仏と宝瓶を表していて、明確に阿弥陀三尊像を意識したことがわかるなど、中国とは違う様相を呈している。最後の項では、中国からさらに各地に伝播された転法輪印阿弥陀図像の具体的状況を、日本・韓国にたどってみよう。

1 日本の転法輪印阿弥陀図像

日本で、転法輪印如来像の作例として挙げられるのは、法隆寺金堂外陣第六号壁画のほかに、三重県夏見廃寺址出土の博仏断片、それと同型の奈良・唐招提寺所蔵博仏、さらに奈良・法隆寺を中心に伝来した押出仏、博仏の一

群である。

三重県夏見廃寺址出土博仏

三重県名張市の夏見廃寺址から出土した大量の博仏の中に、通肩・転法輪印の中尊如来像とそれに接続する脇侍菩薩像の断片（図版V-a）が含まれていて、これが法隆寺金堂外陣第六号壁画や法隆寺系の押出仏・博仏と類似することはすでによく知られている。ここでは関心をこの仏菩薩像に絞って述べてみよう。⁹⁷

まず如来像断片（京都大学文学部博物館所蔵、縦九・四センチ、幅一一・七センチ、裏面からの厚み二・五センチ）は、頭部と両脚部を欠失している。胸を少し開けるように大衣を通肩にまとい、右手は掌を前にして第一・二指を捻じ、左手は甲を外に向けて第一・二指を捻じる形をとっている。右手が第一・三指ではなく第一・二指を捻じる点は、これまで見てきた敦煌莫高窟や法隆寺金堂壁画の転法輪印とは異なるところである。なおこの像の台座にあたる部分の断片（名張市教育委員会所蔵、縦四・三センチ、幅三・四センチ、厚み三・〇センチ）が別に発見されている。

脇侍菩薩像の断片は、左右二体分の存在が確認できる。左菩薩像は頭部は発見されていないものの首から下が残っている。右菩薩像は頭部のみが残っている。

左像は首から大腿部までの断片（京都大学所蔵、縦一三・一センチ、幅一〇・八センチ、厚み二・八センチ）、膝辺から下の断片（名張市所蔵、縦七・七センチ、横五・四センチ、厚み二・四センチ）、反花座を含む右足先（京都大学所蔵、縦六・一センチ、幅四・一センチ、厚み一・八センチ）が発見されている。この他に、名張市所蔵の中に、あるいは左足先かと思われる断片も含まれている。全体としては、右肩（中尊側の肩）から条帛を斜めに着け、裙と腰布を

着け、腕釧を付け、両肩から天衣を垂らしている。胸前にかざした右手と左腰の下辺に降ろした左手とで先端に房飾りのついた玉繫ぎの璽珞をもつポーズをとる。璽珞のひとつひとつの玉や房飾り、さらに胸飾り、腕釧や腰帶などに散りばめた玉飾りなど、精巧な造形がなされている。

これに対して右像は頭部（京都大学所蔵、縦五・九センチ、幅三・八センチ、厚み一・六センチ）と、中尊如来像の頭光を含む断片の片隅に宝瓶を表した標幟が残ったもの（名張市所蔵、縦八・九センチ、幅一〇・九センチ、厚み二・〇センチ）がある。

なお左像上半身断片は向かって左側の位置に、合掌する比丘像の胸のアバラ骨が見えている。これによりこの仏菩薩像にはさらに比丘像も表されていたことがわかるが、同寺址からは、さらに天蓋、双樹、天龍八部衆像数体分、神将像、獅子、光背、須弥壇などの断片が出土しており、全体としてはかなり大型の仏菩薩諸尊像であったと推定されている。⁹⁸ 向かって右端に相当する部分の断片（名張市所蔵、縦三・七センチ、幅二センチ、厚み一センチ）に「□午年□……中」という銘文があり、普通これを「甲午年」と読んで、この大型埴仏の製作年を西暦六九四年と考えている。

奈良・唐招提寺所蔵埴仏

奈良・唐招提寺に所蔵される埴仏断片（縦二八・五センチ、幅一七・五センチ、厚み六・二センチ）は、夏見廃寺址出土大型埴仏の中尊像の体部断片や台座、基壇などほとんど同形のものと思われる（挿図39）。胸を少し開けるように大衣を通肩にまとい、右手は掌を前にして第一・二指を捻じ、左手は甲を外に向けて第一・二指を捻じる形をとっている。この埴仏の貴重な点は両脚部が残っていることで、左足を上にして蓮華座上に結跏趺坐している。蓮華座の下には華足付きの中框、さらに反花座が巡らされ、その下に香炉を供養

に漆箔の痕が残っている。

奈良・法隆寺等所蔵押出仏

以上の埴製の作例が断片となっているのに対して、押出仏はいずれも部分の欠失がないものである。そしてそのほとんどが、法隆寺に伝来したものである（表4）。

これらを見ると、使用した銅版の形が方形のものと諸尊の頭光の輪郭に沿って切り落としたものとに別れ、前者には天蓋や小仏坐像などを配するものがあり、また後者でも別製の天蓋を付属した例が確認されている。尊像構成の基本は通肩・転法輪印の中尊如来像と左右二菩薩像、その間に比丘像各一体を配する五尊形式となっている。ただし東京国立博物館所蔵（法隆寺献納宝物）の一点（藏品番号N二〇六）は左脇侍菩薩像のみを表したものの、また別の一点（N二〇二）は一仏二菩薩像のみで個々の像容や頭光の図案に他との違いが顕著である。

これら押出仏の作例の場合（挿図40、41）、中尊の手印、左足を上に結跏趺坐する足の形、台座の形式などいずれも埴仏の作例と共通するものがある。また左脇侍菩薩像では化仏、右脇侍菩薩像では宝瓶と、頭上には明確に

挿図39 埴仏 奈良・唐招提寺蔵

する一対の人物像を中心に区画を分かつて、獅子、供養菩薩を配する基壇が設けられている。左手外側の衣の上や台座の表面

標幟が表されている。さらに埴仏で左脇侍像が両手で玉繋ぎの瓔珞を持っていたのに対して、押出仏では両手の位置は変わらないものの瓔珞は見られなくなっている。いっぽうの右脇侍菩薩像は左手を胸の前に上げ、右手は垂下して指の間に水瓶を挟む姿となっている。

奈良・法隆寺所蔵埴仏（伝綱封蔵安置）

この埴仏は、一仏二菩薩二比丘の五尊像に双樹と天蓋を配したものである。天蓋のモチーフは夏見廃寺址出土大型埴仏のそれとほとんど変わるところがない。両脇侍菩薩像の頭上に付けられた化仏（左像）、宝瓶（右像）の標幟も一連の押出仏と同じである。

ただし、中尊像が倚坐の姿勢をとり、転法輪印を結ぶ両手の下の衣が通肩というより偏袒右肩の大衣に覆肩衣をまとっているように見える点が大きな違いである。このかたちなら、初唐の通例に従えば弥勒ということになるが、阿弥陀三尊像とみなされている。本埴仏を実見調査した大脇の観察によれば、結跏趺坐像の場合と図様の異なる中尊像の首から下は、台座に至るまで後世の修理によって巧妙に改造が施された可能性が高い⁽⁹⁹⁾。

また両脇侍像の持物も少々複雑である。両像とも両手の位置は押出仏と変わらない。しかも左像は夏見廃寺址出土大型埴仏とほとんど同じ玉繋ぎ瓔珞を持っている。これに対して右像は垂下した右手には水瓶を持ち、同時に左手に房の付いた玉繋ぎ瓔珞を持つのだが、左足に沿って垂下した瓔珞が体の中央辺で消えてしまう（挿図42⁽⁴²⁾）。左像を参照すればこの一端は右手で持つべきものだから、右手に水瓶を持ったことによって辻褄が合わなくなったもののように思われる。だとすれば、一連の押出仏が右脇侍像が水瓶を持つだけというのは、この瓔珞を完全に表さなくなった結果、と見る⁽¹⁰⁰⁾ことができる。

転法輪印阿弥陀如来像の脇侍菩薩としては、臥龍山千仏岩では左像だけ、

龍門石窟敬善寺区無年記洞では両脇侍菩薩像ともが瓔珞を持つが、いっぽう敦煌莫高窟第三三二窟東壁南側壁画では両像ともに何も持たないという例もあり、そういう変化が中国・日本を問わず時間の経過とともに起こったとみるべきか、またこの図像ほんらいの形態としては両方ともが持っていたとすべきなのか、いくつかの可能性が考えられる。

いずれにしても、脇侍菩薩像にとって本当に重要な変化は、どうやら瓔珞のあるなしではなく、やはり頭上の標幟が明確に表されるようになった、ということだろう。中国で阿弥陀五十菩薩として登場した転法輪印の阿弥陀如来像には、ほんらいは観音・勢至という脇侍は意識されていなかった。だが造形化の初期から、すでに五十菩薩とは別に阿弥陀とその脇侍としての菩薩像が三尊像形式で表されることが一般であった。阿弥

表4 法隆寺所蔵及び伝来の押出仏、埴仏

所蔵者	番号	材質	尊像構成	形状	挿図	参考図版
東京国立博物館	N198	押出仏	一仏二菩薩二比丘	頭光型に上部を切り抜く。	挿図 40	久野*24
東京国立博物館	N199	押出仏	一仏二菩薩二比丘	方形。		久野 5
東京国立博物館	N200	押出仏	一仏二菩薩二比丘	方形。	挿図 41	久野 31
東京国立博物館	N202	押出仏	一仏二菩薩	方形。上方に小仏坐像。像容、他と異なる。		久野 10
東京国立博物館	N206	押出仏	観音菩薩立像	頭光型に上部を切り抜き、舟形銅版に貼付。		久野 3
法隆寺		押出仏	一仏二菩薩二比丘	頭光型に上部を切り抜く。		久野 2
法隆寺		押出仏	一仏二菩薩二比丘	頭光型に上部を切り抜き、厨子に入れる。		久野 26
知恩院		押出仏	一仏二菩薩二比丘	上方に天蓋を表す。		久野 30
法隆寺		埴仏	一仏二菩薩二比丘	中尊倚坐像。上方に天蓋。菩薩持瓔珞。	挿図 42	久野 93

*久野健『押出仏と埴仏』（日本の美術 118、1976年、至文堂）

陀五十菩薩に限って言えば、現在頭部を残す作例を見る限り、それらに観音・勢至の標幟を示したものは見あたらない。

法隆寺金堂外陣第六号壁画のような、阿弥陀五十菩薩の要素を相当濃厚にとどめたものでさえ、かつて中国で創始された図像ほんらいの、「これはただの阿弥陀・観音・勢至三尊像ではないのだ」、という意識が希薄なものとなっていたのだろう。だがこれは阿弥陀である。その意味はわかっていたので、日本への伝来に際して、この特殊な図像はまず観音がその標幟を付けて現れ（法隆寺金堂外陣第六号壁画）、やがて博仏や押出仏において、勢至菩薩もまたその姿を明らかにした。このようには考えられないだろうか。

阿弥陀の坐法の変化

もう一つ、日本のすべての作例を通じて顕著なことがある。それは中尊像がいずれも左足を上にして結跏趺坐する、ということである。多くの研究者が、この変化に気付きつつ、六世紀には中国でも石彫像などに左足を上にして跏趺坐する如来像が登場することから、たんに「そういう新様」が採用されたのだろうと想像するにとどまっている。だがこの通肩・転法輪印という図

像に限って見れば、中国での右足上は例外のない、それほど徹底したものだった。それがどうして、日本では徹底した左足上になるのか。問題をこうとらえると、中国での新しい坐勢の出現を単純にこれへ当てはめることはできない。

中尊像の手印の変化や脇侍菩薩像の標幟の採用など、必ずしも中国の図像がそのまま忠実に継承されたのではなく、日本独自の図像の改変があつて、それが押出仏や博仏という型のものに置き換えられ、さらに同形の作例を増やした、と考えられるが、わざわざ足の組み方を逆にした理由は何だったのだろうか。

いまその明確な解答を示すことはできないが、日本の作例が製作された七世紀後半から八世紀の初頭には、奈良・当麻寺金堂弥勒仏坐像、同・薬師寺金堂薬師如来坐像など、当時の日本における主だった仏像作例がいずれも左足を上に組んでいることが想起される。同時代の中国では右足上、左足上、両足を衣で隠すものなどが混在する状況があつた。日本でこのような大寺の本尊像が左足上を積極的に採用した状況のあつたことが、通肩・転法輪印図

挿図40 押出仏 阿弥陀像三尊及び比丘像
東京国立博物館蔵（蔵品番号N198）

挿図41 押出仏 阿弥陀像三尊及び比丘像
東京国立博物館蔵（蔵品番号N200）

挿図42 博仏 奈良・法隆寺蔵

挿図43 銅造仏菩薩三尊像 慶州雁鴨池出土
国立慶州博物館蔵

像にも大きな改変を生じさせた理由かもしれない。

これに関連して、敦煌莫高窟や四川省の石窟寺院等に現存する浄土図、観經変相図の中の中尊阿弥陀如来像が、多くは大衣を偏袒右肩に着けて転法輪印に手印を結び、足はあくまで右足上が原則であるのに対して、日本の当麻曼荼羅系の浄土図では、偏袒右肩・転法輪印に、やはり左足上に組んでいることが注目される。少なくとも転法輪印系の阿弥陀図像に関しては、七世紀にさかのぼるこの改変はその後平安時代まで踏襲されたことになるのである。

2 韓国の転法輪印図像

韓国でも通肩・転法輪印の如来像が行われたことは、統一新羅時代の石塔の四面四仏、あるいは出土した銅製の作例によって知ることができる。

江原道襄陽郡陳田寺址三層石塔の第一層四面四仏のうち、西面は通肩・転法輪印に右足を上に結跏趺坐する如来坐像で、方角から見ても阿弥陀と考えて良いであろう。同塔の造建年代には八世紀後半、九世紀前半から中頃までの説がある。

挿図44 銅造仏菩薩三尊像 慶州雁鴨池出土
国立慶州博物館蔵

が、これについてさえ日本の作例との足の組み方の違い、転法輪印が中国式に左手第一・二指を捻じること（日本は第一・二指）、両脇侍菩薩像に観音・勢至の標幟らしきものがないこと、それぞれ外側の手に花卉状の持物を持つことなど、その違いは意外に注意されていない。

これに対してあまり紹介されることのないもう一枚（挿図44）^(四)では、中尊像の足が日本の作例と同じように左足を上に組んでいることが注目される。足が左足上になる作例は、現在のところ日本以外ではこれが唯一である。中尊像の螺髪、両手指の形が不明瞭になっていること、脇侍像の条帛の表現、また左脇侍像が左手に花卉ではなく小さな蓮台を持つ点などにも前者との違いがある。もちろんわずかな作例でこれらの違いの理由を説明することは難しい。雁鴨池出土遺品は考古学的に八世紀前半と考えられているようだが、足の変化が韓国にあったことは、七世紀後半、統一新羅前期の韓国との仏教文化交流において当時の日本がさまざまな影響を受けていたことを想起させる。何も断定的に言えないが、いちおう念頭にはおきたいことだと思う。

慶州雁鴨池出土の、銅鑄造製板状透かし彫りの仏像の中に、二枚の仏菩薩三尊像が含まれている。この二枚がいずれも阿弥陀三尊像と呼ばれているのは、両者ともに通肩・転法輪印の如来像を中尊とするため、日本の一連の押出仏などを参考にしたものと思われる。発見以来日韓両国の研究者が注目し、とくに状態の良い右足を上に組む一枚（挿図43）は出版物で紹介され、しばしば日本の展覧会にも出陳されている

この通肩・転法輪印図像に関連して、韓国で最近新しい資料が発見されている。それは、一九九五年に全羅南道求礼郡華嚴寺西五層石塔から発見された「陶製塑造仏範」と呼ばれる博仏用の銅製の型である⁽¹⁰⁵⁾。これは二重円相光を負い蓮華座に、結跏趺坐する通肩・転法輪印の如来像を大きく表し、頭光の両側に一つずつ塔を配置したもので、型であるから反転させると右足上の結跏趺坐像になる。華嚴寺西五層石塔は九世紀初頭の造建と考えられているが、埋納品としてのこの博仏型はそれよりさかのぼる時代のものと考えられ、いずれにしても通肩・転法輪印図像の伝承の形態として、型という具体例を得たことはきわめて価値の高いことと言える。

六、結語

本稿は、日本にまで伝えられた転法輪印阿弥陀図像について、一通りの観察を試みたものである。しかし、以上の観察によっても、例えば法隆寺金堂外陣第六号壁画を対象とする場合、まだ理解は十分なものとなっていない。

第六号壁画中尊像は、蓮華座の上に坐り、後方に四角い背もたれを負っている。四角形の内側には上方左右に蓮華を配し、両側部に巻草をあしらう。上辺にはさらに半円形の周囲を六稜に削り込んだものを立て、稜の突き出し部分に一つずつ蓮華宝珠を置いている。これらが頭上に大きくかざされた天蓋とともに、中尊像を華麗に飾り立てている。

このような背もたれは、インド式の背障としてすでによく知られたものであるが、ふつうは方形台座（宣字座）に坐る結跏趺坐・倚坐像に付属して表されるものである。

しかし、第六号壁画中尊像のこの背障が奇異な感じを私に抱かせるのは、

ただそれだけの理由によるのではない。背障を負う像は同時に頭光を表すが普通だが、この像の場合、背障を負いながら頭光のみならず身光まで備えた二重円相光を負っているのである。

ここで臥龍山千仏岩の阿弥陀五十二菩薩像、あるいは敦煌莫高窟第三三二窟東壁壁画の中尊像を思い出してみよう。それらはいずれも二重円相光のみを表し、背障など背負ってはいなかった。もしも阿弥陀五十菩薩ほんらいのかたちがこのようなものであるとすれば、第六号壁画はここにも原則とは違った要素を有していることになる。

その点では日本のほかの同型阿弥陀如来像、博仏、押出仏ではこのような背障は表されていない。これは、第六号壁画に独特の表現であると言える。

もっとも、この背障を付ける表現が第六号壁画においてはじめて考え出されたものであるかどうかは分からない。例えば、アメリカ・フリアギャリ―所蔵の中国製の博仏⁽¹⁰⁶⁾（図版V-b）では、通肩・転法輪印・右足上結跏趺坐の如来像を中尊として、両脇侍菩薩立像、供養者（？）像、獅子がいずれも中尊像の蓮華の茎から発生した小蓮華座上に表されているが、中尊像は両側に獅子（？）を配した背障を負っているのである。ただしこの場合に円形の身光は表されておらず、背障付きの如来像としては伝統的な正しさを保っている。

従来、この背障付きの如来像の表現は、敦煌莫高窟に作例が知られることもあって、中央アジア・ルートで中国にもたらされたと考えられていた。だが、時代こそ七、八世紀以降にくだるものの倚坐像に背障を付けた作例が東南アジアの各地で発見されているし、またマレー半島の南端部では、着衣形式は不明ながら右足上に結跏趺坐して転法輪印を結ぶ如来像とそれを取り囲む八体の菩薩像という形式の博仏が出土している⁽¹⁰⁷⁾。おそらく唐時代の中国へ

は、いくつかのルートを経て、いろいろな背障付き如来像の表現がもたらされてきたであろう。そういう中から、ほんらい阿弥陀五十菩薩の図像には付属していなかったものが、採用された可能性はある。

言ってみれば、第六号壁画は阿弥陀五十菩薩図像を根底に置きながらさまざまなモチーフの集合体となって現れたものである。そのうちの一つの部分を取り上げてこの像の尊格を断定することができるものか。それはまさに取り上げるモチーフの重要度にかかってくる。現在のところ、この図像を阿弥陀浄土図とするのに否定する根拠はどこにあるだろうか。山岳描写に注目してこれを「此岸」の情景と見る肥田路美の発想も一案である。だが、断定はできないであろう。

第六号壁画ではさらに、脇侍菩薩像など、他の登場者にも注意を払うべきだろう。この美しい菩薩像の姿が、金堂外陣の他の場所にも生き写しのように見られることはすでに指摘されている。同じ図像が複数の場所で繰り返し使われている問題である。

右脇侍菩薩像はもともと頭上に何の標幟も付けていなかったが、第三号壁に宝冠化仏を表す姿となって現れ「観音菩薩像」と呼ばれている。左脇侍菩薩像は二ヶ所にわたって登場する。まず第四号壁では、左脇侍菩薩像の頭上にあった化仏が水瓶に変わり、第三号壁と対峙することによって「大勢至菩薩像」になると考えられている。また第七号壁では化仏を付けたままの姿を現し、これは「聖観音菩薩像」と言われている。

まさに変幻自在の姿であるが、第六号壁画の両脇侍菩薩像が、おそらくは中国での阿弥陀五十菩薩図像の名残をとどめ、左像は化仏を付けるものの右像は何も付けずに結局脇侍菩薩としての尊格を必ずしも明らかにしなかったのに対して、第三・四号壁では明確にその標幟を示している。しかも化仏を

付ける第三号壁が向かって左に位置するのは、第六号壁画とは反対になる。もしこの第三・四号壁の菩薩像のほうが図像としてはオリジナルに近いものであったとして、これから第六号壁画へこの二菩薩像を左右反対に配置し、しかも右像の水瓶を取り去る、というのはいささか手が込んでいる。第七号壁菩薩像が左脇侍像そのままの姿であることを考慮しても、やはり、第三・四・七号各壁の菩薩像に対しては第六号壁画の脇侍菩薩像が先行するものとするべきだろう。

同じ通肩・転法輪印三尊像の系統になる博仏や押出仏の作例が観音・勢至の脇侍をはっきりと表していることも、第六号壁画脇侍菩薩像の金堂外陣壁画中での初発的性格を考える根拠となるだろう。

阿弥陀五十菩薩図像の存在は、かならずしも第六号壁画の全容を解明する根拠たり得ない。にもかかわらず、いくつかのモチーフに注意することによって、われわれはいくつもの思考を重ねることが可能になったことも事実である。この思考は、今後多くの作品を観察し続けることによって、おそらくもっと内容あるものとなっていくに違いないのである。

註

(1) 岡田健「龍門石窟初唐造像論―その二 高宗前期―」(『佛教藝術』一八六号、一九八九年)。

(2) 法隆寺金堂壁画に関する議論のうち、近年のおもな論考としては以下のものがある。柳澤孝「金堂の壁画」(『奈良の寺』8 法隆寺金堂壁画) 岩波書店、一九七五年)。中村興二「西方浄土変の研究⑧ 初期的な阿弥陀浄土変」(『日本美術工芸』四九八、一九八〇年)。河原由雄「金堂壁画―壁画による仏伝莊嚴の東遷」(『法隆寺金堂壁画』朝日新聞社、一九九四年)。松原智美「法隆寺金堂壁画に関する一考察―四大壁画画の主題を中心として」(『佛教藝術』二二八号、毎日新聞社、一九九五

年。肥田路美「法隆寺金堂壁画に画かれた山岳景の意義」(『佛教藝術』二三〇号、毎日新聞社、一九九七年)。

- (3) 転法輪印は、字義としては転法輪すなわち説法をする仏陀が結ぶ印相、ということになる。しかし左手の甲を外に向けて第一・三指を捻じ、右手は掌を前にして第一・二指を捻じて結ぶ印が、転法輪の印として定着したのはグプタ期以降と言われている。さかのぼってガンダーラでは、石造仏図の初転法輪の場面では右手施無畏印や手を下ろして法輪に触れるものはあるがいわゆる転法輪印のものはなく、やや時代の下る初転法輪とは限らない浮彫り説法図の多くに転法輪印が使われている。したがって、これらを一括りにして転法輪印と呼ぶことは問題があるかもしれないが、目下のところ、より適切な名称を知らないで、本稿でもそれらを含めてこの印を転法輪印と呼んでおく。

- (4) Mission Pelliot, Les Grottes de Touen-houang, Grottes 120N a 146. Paris, Librairie Paul Geuthner, 1921. Pl.318.

- (5) 内藤藤一郎『法隆寺壁画の研究』(東洋美術研究会大阪支部、一九三二年) 第一二二頁—一二三頁

- (6) 通江県千仏崖阿弥陀仏龕 龍朔三年(六六三)、『中国美術全集 雕塑編12 四川石窟』(人民美術出版社、一九八八年) 図版16。同千仏崖については、古くは以下の報告がある。陳明達「四川巴中、通江兩縣石窟介紹」(『文物』一九五五年第二期)。陶鳴寛「通江縣的摩崖造像」(『文物』一九五七年第一期)。

- (7) 胡文和「四川唐代摩崖造像中的『西方淨土變』」(『四川文物』一九八九年第一期)。李已生「一仏五十菩薩和菩薩裝仏」(『敦煌研究』一九九一年第二期)。文斉国「綿陽唐代佛教造像初探」(『四川文物』一九九一年第五期)。勝木言一郎「中国における阿弥陀三尊五十菩薩図の図像について—臥龍山千佛巖の作例紹介とその意義—」(『佛教藝術』二二四号、毎日新聞社、一九九四年)。胡文和「四川道教佛教石窟芸術」(四川人民出版社、一九九四年) 第五七頁、第二四六頁。劉長久「中国西南石窟芸術」(四川人民出版社、一九九八年) 図版7。

- (8) 筆者の現地調査は一九九五年六月。

- (9) 『中国美術全集 雕塑編12 四川石窟』(人民美術出版社、一九八八年) 図版11—15。

- (10) 綿陽市碧水寺 何志国・李其堂「綿陽碧水寺摩崖造像」(『四川文物』一九八七年第三期)。

- (11) この僧道密については、いまのところわからない。『続高僧伝』巻第二十六に「隋京師大興善寺釋道密伝」があり、『大正蔵』第五〇巻、また同書巻第二「隋西

京大興善寺北天竺沙門那連耶舍伝」(同)をも参照すると、この道密は開皇二年(五八二)に師である北天竺僧那連耶舍に従って大興善寺に入っていることが見える。しかし他に手がかりがないため、臥龍山千仏岩にその名を残した道密についての確証ある考察は困難である。

- (12) 註7前掲勝本論文。

- (13) 『大正蔵』第五二巻、第四二二頁a。

- (14) 『大正蔵』第五一巻、第八三〇頁c。

- (15) 『大正蔵』第五三巻、第四〇一頁a。

- (16) 『集神州三宝物通録』はその末尾に道宣自身によって麟徳元年(六六四)に編纂が終わったと記され、『法苑珠林』は李儼の序に総章元年(六六八)の三月三十日に編纂が終わったと記されている。

- (17) 『大正蔵』第五〇巻、第四三七頁c。

- (18) この『続高僧伝』彦悰伝に関する指摘は、すでに『国訳一切経』史伝部二十「三宝感要略録」(野上俊静訳、一九八〇年)巻上、註三四にある。ここにいう「衆経目録」は「衆経目録五巻」(仁寿録)、『大正蔵』第五五巻)である。

なお、彦悰(琮)については複数の存在が知られる。『法苑珠林』巻第一「伝記篇・雜集部」には、隋の日嚴寺沙門彦悰と唐の西京弘福寺沙門釈彦悰という二人の彦悰を挙げているが、その中で前者が開皇十四年(五九四)の『衆経目録集七巻』編纂に名を連ねている(『大正蔵』第五三巻、第一〇二二頁c)。日嚴寺彦悰は仁寿二年に「衆経目録」編纂の主任となる上林園翻経館彦悰のことであろう。『法苑珠林』が挙げる日嚴寺彦悰の著述の中に「西域玄志一卷」という書名が見えている。上林園翻経館彦悰の「西域傳」編纂に関連する記事としては他に、沙門彦悰が「大隋西国伝一部」を著したことが見える(『続高僧伝』巻第二「隋東都維摩上林園翻経館南賢豆沙門達摩笈多伝」、『大正蔵』第五〇巻、第四三五頁c)。その中身は全部で十篇からなり、「一方物。二時候。三居処。四国政。五学教。六礼儀。七飲食。八服章。九宝貨。十盛列山河国邑人物。」というものであったという。

ちなみに『法苑珠林』に見えるもう一人の彦悰、弘福寺沙門彦悰は、唐の貞観末年に玄奘に弟子入りし慧立の後を承け垂拱四年(六八八)に『大唐大慈恩寺三蔵法師伝』を完成させた廣福寺沙門彦琮(『宋高僧伝』巻第十七「唐京兆魏国寺惠立伝」、『大正蔵』第五〇巻、第八一三頁a)すなわち大慈恩寺彦琮(同書巻第四「唐京兆大慈恩寺彦琮伝」、『大正蔵』第五〇巻、第七二八頁c)と同一人物である。

- (19) 『大正蔵』第五〇巻、第五一五頁c。

- (20) 『大正蔵』第五一巻、第八三〇頁c。

(21) 『大正蔵』第五一巻、第一三〇頁a。

(22) 『三宝感應要略録』『往生集』は「道鈴」にする。

(23) 『往生集』は「阿弥陀仏像」にする。

(24) 胡文和は、臥龍山千仏岩の図像を「阿弥陀仏与五十二聞法菩薩」あるいは「阿弥陀仏与五十聞法菩薩」と呼び、これを「西方浄土變」の初期における一種類と位置づけ、四川省における同種の作例を列挙している。註7前掲胡文和『四川道教仏教石窟芸術』(とくに第二四六、七頁)。

肥田路美は、敦煌莫高窟第三三二窟東壁南側の壁画は「集神州三宝感通録」に説かれる阿弥陀五十菩薩の図像であるとした上で、この壁画が「無量寿経」所説の阿弥陀極楽浄土の図であるという中村興二の説に対して、この物語に説かれるのは阿弥陀が娑婆世界に垂降した姿であり、「無量寿経」の説くような極楽浄土の情景とすることは不適切であるという指摘をしている。註2前掲中村論文および肥田論文。

(25) 阿弥陀經典の訳出状況については、藤田宏達による詳しい考察がある。藤田宏達『原始浄土教思想の研究』(岩波書店、一九七〇年)。

(26) 佐藤智水「北朝造像銘考」(『史学雑誌』八一〇、一九七七年)(岡山大学文学部研究叢書15「北魏仏教史論考」所収「第二章、北朝の造像銘」、一九九八年)。

「生天」「託生西方」願望の造像に関しては、後に久野美樹「造像背景としての生天、託生西方願望―中国南北朝期を中心として―」(『佛教藝術』一八七号、毎日新聞社、一九八九年)がある。

(27) 南朝宋の范曄(三九八―四四五)撰『後漢書』卷八十八「西域伝」、後漢・迦葉摩騰および法蘭訳「四十二章経」序(偽経、齊末梁初(五〇〇年前後)成立)、僧祐(四四五―五一八)撰『弘明集』が引く『牟子理惑論』、慧皎『高僧伝』(梁・天監十八年(五一九)撰)卷第一「攝摩騰」、楊衒之『洛陽伽藍記』(東魏・武帝五年(五四七)撰)卷第四「城西」、魏収『魏書』(北齊・天保五年(五五五)撰)卷一百一十四「釈老志」など数多くの文献にその記載がある。

(28) 鎌田茂雄『中国仏教史』(岩波全書三二〇、岩波書店、一九七八年)。

(29) 註2前掲肥田論文。

(30) 胡文和はこの「道齊長法師」を「道膺長法師」とする。註7前掲胡文和『四川道教仏教石窟芸術』(第二四六頁)。しかし「膺」は「齊」とすべきである。勝木言一郎は註7前掲論文に臥龍山千仏岩「阿弥陀仏并五十二菩薩伝」の全文を紹介する中で、この「道齊長法師」を『集神州三宝感通録』『法苑珠林』と同じ「齊道長法師」にして採録している。なお同氏の録文は第11行目を欠落するほか、若干の誤読がある。

る。

(31) 道長の名は『統高僧伝』卷十一「隋渤海沙門釈忘念伝」に見えるが、二文献の道長と同一人物を言うものかはわからない。『大正蔵』第五〇巻、第五〇八頁c。「有道長法師精通智論。為学者之宗。乃荷箱從聽經于数載。」

(32) この地域は北周・大象二年(五八〇)に豫州を舒州と改め、隋の文帝が豫州とした。しかし煬帝の大業元年(六〇五)に洛州(洛陽)を豫州とし、豫州は濠州に改められた。その後大業二年(六〇六)には蔡州、同三年汝南郡となったのち、唐の武徳四年(六二二)に豫州に復している。『元和郡県図志』卷第九「河南道」五。『隋書』卷三「帝紀」第三。

(33) 『兩京新記』卷三ほか。

(34) 四川省の仏教石窟・摩崖造像については、一九五〇年代以来「文物」「考古」等に報告が紹介され、わが国でもその重要性が指摘されていたが(松原三郎「四川省唐代摩崖窟龕の造像銘」『美術史』第二号、一九五七年)、とりわけ八〇年代以降四川省から『四川文物』『成都文物』が刊行され新資料の紹介が相次いで、全貌が明らかになりつつある。胡文和による註7前掲書はその集大成。また上野隆三によって四川省唐宋時代の石刻作品の關係論文目録がつくられている。上野隆三「四川における唐宋時代の石刻造像・石経事業」附「四川唐宋石刻作品と關係論文目録」(氣質澤保規編『中国仏教石経の研究』京都大学学術出版会、一九九六年)。

(35) 胡文和註7前掲書第一二二頁。

(36) この阿弥陀仏龕の向かって左方に造像記があり、その上部の題字に「阿弥陀仏龕大唐龍朔三季歲次癸亥元月辛亥朔建麟徳二年歲次乙丑二月庚辰塑新観音……」の文字が陽刻されている。ただしこの題字は文化大革命で削られるなどしており、註7前掲陶鳴寛「通江県の摩崖造像」(一九五七年)に文革で破壊される以前の文字が採録されている。

(37) 註7前掲『中国美術全集 雕塑編12 四川石窟』図版16の解説(劉輝光)には、三尊を含む尊像総数を五十四軀とし、「仏像両側」に「五十一支蓮荷」が彫られ、その蓮華上には人や鳥・獸が彫られてあるという。主題の何かがよくわかっていない解説で、参考にしにくい。

(38) 大村西崖『支那美術史彫塑篇』(佛書刊行會圖像部、一九一五年)図第八二一。この埴仏の現所在地は不明である。

(39) 『日本仏教美術の源流』(展覧会図録、奈良国立博物館、一九七八年)。「日本仏教美術の源流Ⅰ彫刻・考古篇」(奈良国立博物館、一九八四年)他。

(40) 展示ケース内において個別の調査は不可能。

(41) 陳直「西安出土隋唐泥佛像通考」(『現代佛学』一九六三年第三期)。これは西安の個人所蔵の博仏を八種類取り上げて紹介したもの。なおここに陳直が紹介した仁壽二年銘の博仏は(正面の挿図番号「五」は「二」の誤り)、かつて『尊古齋陶佛留真』巻上(中華民国二十二年(一九三三))第四に載せられている。

陳直の解説にあるように、少陵原は長安皇城東南の旧地名。したがってここに記される興福寺は、初唐時代創建の長安城内修德坊興福寺とは別のものと考えられる。

(42) これには壁面上方に墨線で区画をつくった短冊形に「无量壽佛」と墨書題銘があり、また左右の脇侍菩薩像にも「觀世音菩薩」(右像)、「得大勢志菩薩」(左像)という題銘がある。

(43) 松原三郎『中国仏教彫刻史論』(吉川弘文館、一九九五年) 図版編一、図版32 a、d及び本文編所載「図版要項」。

(44) 松原註46前掲書図版編一、図版51・51 a b及び本文編所載「図版要項」。

(45) 本像は袁曙光によって、現在別々になっている題記部分と像本体の石の連続具合から立像を無量壽、坐像を弥勒とする考え方が提案されている。袁曙光「四川茂汶南齊永明造像碑及有關問題」(『文物』一九九二年第二期)。

(46) 成都市文物考古工作队・成都市文物考古研究所「成都市西安路南朝石刻造像清理簡報」(『文物』一九九八年第一期)。基台背面に刻まれた銘文に「无量壽」とある。

(47) 『龍門石窟の研究』所載「石刻録」によれば、龍門石窟では神龜元年(五一八)の「清信女造無量壽像記」(老龍洞付近)を早い例として、北魏時代九件、北齊時代一件、それに無年記ながら蓮華洞、古陽洞にあるとされるのでやはり北魏のものと推定できる三件など、いずれも無量壽(仏)像という尊格のものが確認できる。いまその像容をすべて明らかにすることは困難だが、水野清一・長廣敏雄『龍門石窟の研究』(座右寶刊行會、一九四三年)「第一編 西山石窟各説 古陽洞」の「別表第一、古陽洞紀銘仏龕分布図」の記述や溫玉成「龍門北朝期小龕の類型と分期および北朝期石窟の編年」(『中国石窟・龍門石窟』一、平凡社、一九八七年)に掲載の描起こし図(挿図31、32、42、43、45)によれば、左手に大衣の端を懸ける中国式の着衣法に禪定印とするのが一般的なようである。

(48) 『中国石窟・敦煌莫高窟』一(平凡社、一九八〇年)、図版一二四、一二六、一三九。なお、北壁の二区画の無量壽仏については、第五区の「拘那含牟尼佛」、第六区の「迦葉佛」という尊名から、この壁面全体はほんらい七区画に過去七仏を描こうとしたものであったが、途中で発願者の以降が変わったものであろう、という推

測がなされている。同書、図版一二四、一二六解説。このことは北壁の二つがほんらい無量壽仏ではないことを示すが、反面、東壁北側の無量壽仏像と形態上まったく違いがないことは、この時期の無量壽仏に固有の形態というものがなかったことを示している。

(49) 無量壽の尊名は龍門石窟では唐時代になってからは万仏洞の「石大娘為父母造無量壽仏像記」と奉先寺洞の「内供奉高力士等一百六人造無量壽像記」(開元年間)が知られるくらいで、この時代は阿弥陀の尊名がこれにとつかわる。最近の龍門石窟研究所の統計によると(龍門石窟研究所、劉景龍・李玉昆主編『龍門石窟碑刻題記彙録』、中国大百科全書出版社、一九九八年)、六世紀代にさかのぼる年記を有する阿弥陀の造像題記は路洞所在の北齊武平三年(五七二)「弟子□雅造阿弥陀像記」(彙録番号二六六一)一件だけであるが、唐時代になると年記を有するものが百四十七件を数えるという。この他に年記を有しない阿弥陀の題記が全体で百二十七件あるとされるが、そのほとんどがやはり唐時代に属するものとみてよいであろう。

この無量壽から阿弥陀への尊名の変化の問題については、塚本善隆の「龍門石窟に現れたる北魏仏教」(『龍門石窟の研究』付録第一)「第七章、第三節、釈迦・弥勒から阿弥陀へ 無量壽から阿弥陀へ——北魏から唐への変化——」に、この状況がひとり龍門石窟だけのものではないことを指摘しつつ無量壽という漢訳名から阿弥陀という梵音の採用への転換の問題としてすでに詳しい考察がなされている。

なお、中国における早期の無量壽像の造像例については、すでに東山健吾による報告がある。東山(鄧)健吾「敦煌莫高窟第二二〇窟試論」(『佛教藝術』一三三三号、毎日新聞社、一九八〇年)。

(50) 楊伯達「埋もれた中国石仏の研究——河北省曲陽出土の白玉像と編年銘文——」(東京美術、一九八五年) 図版33。

(51) 石松日奈子「中国交脚菩薩像考」(『佛教藝術』一七八号、毎日新聞社、一九八八年)。

(52) 幅三三五センチ、高一五九センチ。藏品番号二一・二。同様の図様は第一窟前壁門上にも浮彫りで表されている。

(53) 幅三三九センチ、高一二〇センチ。藏品番号二一・一。

(54) 李献奇「北齊洛陽平等寺造像碑」(『中原文物』一九八五年第四期)。なお、これらの碑像は最近盗難の被害に遭い、現在はいずれも偃師市商城博物館に収蔵されている。

(55) 註54前掲報告には、この通肩・軛法輪印像を降魔印と解釈し、同時に弥勒像と判

断している。本碑は北面の上部に菩薩倚坐像が彫られ、報告によれば「弥勒佛主露天□、□□□、弥勒佛主崔永仙」という榜題も確認されている。本碑は筆者調査時には畑の土中に下部を埋没させており、南面の主尊はこの転法輪印像のさらに下方にある模様である。

(56) 縦五五・五センチ、横八五・五センチ、高五二センチ。藏品番号C一四四。

(57) 先に挙げた皇興五年（四七一）銘石造交脚仏坐像（陝西碑林博物館蔵）も、背面一面に仏伝を表しているので、釈迦としてつくられた可能性がある。

(58) 『中国美術全集 雕塑編13 鞏縣天龍山響堂山安陽石窟雕刻』（人民美術出版社、一九八九年）。

勝木言一郎「小南海石窟中窟の三仏造像と九品往生図浮彫に関する一考察」（『美術史』第百三十九冊、一九九六年）。

顏娟英「北齊禪觀窟の圖像考——從小南海石窟到響堂山石窟」（『東方學報』京都第七十冊、京都大學人文科學研究所、一九九八年）。

(59) 註48前掲書、図版九六。

(60) 東山健吾「敦煌莫高窟における佛樹下說法図形式の受容とその展開」（『成城大学文芸学部創立三十五周年記念論文集』所収、成城大学文芸学部、一九八九年）。

(61) 段文傑「早期の莫高窟芸術」（註48前掲書所収）第一八七頁。

(62) 註60東山前掲論文。

(63) 註48前掲書、図版一三九。

(64) 段文傑「中西藝術的交匯點——論莫高窟第二八五窟」（『敦煌石窟藝術 莫高窟第二八五窟（西魏）』所収、江蘇美術出版社、一九九五年）、図版一二八解説。

(65) 註48前掲書、図版一二二、一二九。着衣は通肩でなく、胸前を大きく開けて左腕にかかるかたち。

(66) 莫高窟現存最古のグループに属する第二六八窟は、前方に第二六七、二六九、二七〇、二七一の四窟を配置する。各壁面とも壁画は、北魏時代とさらにもう一度後補の手が入っているが、そのうち第二七一窟の東西壁などに転法輪印の仏說法図が描かれている。いま普通にはこれらは隋の後補と言われているので、それに従えば隋時代にも転法輪印の図像が行われていたことがわかるが、その年代判定については、初唐との厳密な区別がつけにくいのではないかと思われる。

敦煌莫高窟の西魏から隋時代について概観するときにはいちおう留意しておきたいのが、甘肅省武山拉梢寺石窟に見られる壁画の転法輪印像である。ここには少なくとも一つの転法輪印像が現存している。通肩に大衣をまとった立像で、三尊像の中尊として表されている。尊格はわからないが、製作年代については北周とする説が

あり、同時期の莫高窟にこの形の如来像がほぼ見あたらないことからすれば重要である。初唐期になって莫高窟に姿を現す図像が、甘肅の地域としてはすでに見られると言えるからだ。張宝璽主編『甘肅石窟藝術壁画篇』第一八六頁、拉梢寺石窟水簾洞（甘肅人民美術出版社、一九九七年）参照。同洞には別に、かなり転法輪印に近い印相を示す坐像（三尊像）もある。同書第一八七頁。ただしこれは画面が不明瞭で、左手で大衣の端をとっているかもしれない。

(67) 註49東山前掲論文。

(68) 東山は両手とも第一・二指を捻じると見ている。註49東山前掲論文。

(69) 『中国石窟・敦煌莫高窟』三（平凡社、一九八一年）、図版三〇、同解説。

(70) 東山健吾は、中央の倚坐像を「唐代以降流行した弥勒淨土変において弥勒はふつう如来形の倚坐像であらわされるので」弥勒とみなしている。しかし他の二像についてはその尊格を明確にしていない。註49東山前掲論文。

中国仏教美術史の研究では、とくに石窟寺院において、ひとつの洞窟のうち入り口の一面を除いた残り三つの壁それぞれに如来像を配してある場合、これを三世仏とみなすことが多い。このため、雲岡石窟・敦煌莫高窟・龍門石窟などにおびただしい数の三世仏がつくられたことにもなっている。しかしそれが過去仏・現在仏・未来仏であるという以上に、具体的に何仏であるかを示す研究は少なく、ときおり迦葉仏（過去）・釈迦仏（現在）・弥勒仏（未来）とするものが見られる（例えば註67前掲段文傑解説）程度である。日本では、天台系の図像に三世仏として釈迦仏（過去）・阿彌陀仏（未来）・薬師仏（現在）があるとされているが、もちろんこれから翻って中国の三世仏について考察することはできない。中国における三仏、三世仏の造像と信仰については、東山に詳しくまとめた考察がある。東山（鄧）健吾「麦積山石窟の研究と初期石窟に関する二、三の問題」（『中国石窟・麦積山石窟』平凡社、一九八七年）。

なお、第二二〇窟東壁窟門上方の通肩・転法輪印像のさらに南側に、一人の道士風の男性が描かれ、その手から湧きたつ雲形の中に須弥山上の偏袒右肩・転法輪印の坐仏五尊像が描かれている。これは、「見阿閼仏品第十二」に維摩詰が「妙喜世界の無動如来（阿閼仏）と菩薩声聞の衆を見たいと願う大衆のために、神通力をもって右手で妙喜世界を断取しこの土地に置いた」と説く場面にあたり、『維摩詰経』「問疾品」の場面ではしばしば表現される題材である。したがってこちらの偏袒右肩・転法輪印像のほうは阿閼仏と考えられる。このことは註49東山前掲論文に指摘がある。

(71) 李永寧「敦煌莫高窟碑文録及有関問題（一）」（『敦煌研究』試刊第一期、一九八

(72) 二年。同窟の年代が、が初唐のいつ頃までさかのぼり得るかはなお検討を要する。
東山健吾は、かつて阿弥陀浄土変について述べる中で、この壁画に触れ、この「樹下說法式浄土図」は、道宣の『集神州三宝感通録』に述べる「阿弥陀五十二菩薩」であって、厳密には阿弥陀浄土変とはいえない、としながらも中尊の尊格を阿弥陀とすることについては認めていた。註49東山前掲論文。同氏が監修した註69前掲書も、第三三窟東壁南側の壁画については「阿弥陀三尊五十菩薩図」としている。同書図版94解説。

その後曾布川寛によって「龍門石窟における唐代造像の研究」(『東方学報』第六十冊、一九八八年)が発表され、そこで曾布川は龍門石窟万仏洞をとりあげ、中尊像を釈迦像と考察しさらに奥壁に五十二体の蓮茎に連なる菩薩像が表されているものが、五通菩薩の阿弥陀五十菩薩伝とは無関係の釈迦仏国浄土の供養菩薩であると判断した。東山はこれを承け、この第三三窟は中心柱に塑像の三世仏が表現されていること、中心柱の奥に涅槃像があること、東壁北側には靈鷲山說法が描かれていること、南壁にも涅槃像が描かれていることに着目し、この窟が釈迦如来を主題にしていることがわかったとして、この東壁南側を釈迦三尊と供養菩薩にする考えを示した。註60東山前掲論文。

しかしこの間、中国において臥龍山千仏岩や通江千仏崖の紹介が見られるようになり、李已生や勝木言一郎によって、阿弥陀五十菩薩と銘文に明記される臥龍山千仏岩と第三三窟壁画との類似も指摘された(註7前掲諸報告)。このため東山の考察も自ずから再考を迫られるものとなった。東山は近著においては、以前のよう強く阿弥陀説を否定してはいない。東山健吾『敦煌三大石窟 莫高窟・西千仏洞・榆林窟』(講談社選書メチエ74、一九九六年)。ただし東山は、この壁画については『集神州三宝感通録』に説く「阿弥陀三尊五十菩薩」とする説が有力であるが、とした上で、『集神州三宝感通録』が「樹葉上の蓮華座に坐す」とする内容と第三三窟壁画との表現上の相違に注意して、なお「疑問が残る」としている。

なお、曾布川が取り上げた龍門石窟に関しては、この個別の地域では背景に菩薩群を表したからといってその中尊が必ずしも阿弥陀とは限らない例が確かに存在する。この点についてはつぎに述べる。

(73) 註2前掲肥田論文。

(74) 宮治昭「ガンダーラの三尊形式の両脇侍像の図像―釈迦菩薩・弥勒菩薩・観音菩薩―」(『涅槃と弥勒の図像学―インドから中央アジアへ―』所収、吉川弘文館、一九九二年)。

なお、岩松浅夫は、宮治が三尊像のかんりの作例についてその脇侍菩薩を観音・

弥勒として中尊像を釈迦にあてるのに疑問を呈し、脇侍菩薩を観音・勢至、中尊を阿弥陀とみて、二・四世紀の「ガンダーラ彫刻が盛期」であった時期、この地方が阿弥陀仏信仰の「一大中心地」であったという考えを提示している。岩松浅夫「ガンダーラ彫刻と阿弥陀仏」(『東洋文化研究所紀要』第一二三冊、一九九四年)。

(75) 山本智教「インド美術史大観」写真篇(毎日新聞社、一九九〇年)図版23―9。

(76) 註78山本前掲書、図版25―97、101―104。

(77) 例えばサルナート出土の石板仏伝図の一場面。註75山本前掲書、図版25―117。左右二列八場面の仏伝のうち、向かって右側、上から二番目が舎衛城神変図と言われる。また、同じくサルナート出土の石造舎衛城神変図(カルカッタ博物館所蔵)は、蓮華上の諸仏を表現したものとして有名である。註78山本前掲書、図版25―118。宮治昭は、ガンダーラの神変図が「大光明の神変」であるのに対して、サルナート出土の舎衛城神変図は「蓮の増殖のイメージがもとになって」いるとしている。宮治昭「ガンダーラ仏の不思議」(講談社選書メチエ90、一九九六年)。なおインドにおける転法輪印図像の成立に関しては、秋山光文の報告がある。秋山光文「インドにおける「初転法輪」像の成立と展開」(国際交流美術史研究会・第一四回国際シンポジウム「仏教美術史研究における「図像と様式」」報告書、一九九六年)。

(78) 宮治昭「バーミヤン西大佛(五十五米佛)の佛龕壁画」(『國華』第九九二号、一九七六年)。

(79) 西安市文物管理所蔵 董欽像造銅造阿弥陀五尊像。松原三郎『中国仏教彫刻史論』(吉川弘文館、一九九五年)図版編一、図版513―520及び本文編所載「図版要項」。

アメリカ・ボストン美術館所蔵 銅造阿弥陀諸尊像。松原三郎『中国仏教彫刻史論』(吉川弘文館、一九九五年)図版編一、図版568―570 a b及び本文編所載「図版要項」。

(80) 註49前掲書、彙録番号〇一五九「洛陽宮留守閻武蓋造像記」。同彙録は貞観十八年(六四四)と推定している。龕自体は賓陽南洞東壁の最も南よりの場所にあり、題記はそれに接する南壁上にある。

(81) 龍門石窟初唐期の阿弥陀如来に関しては、筆者自身の調査・研究ノートにより記述する。なお、最近このテーマに関して李淞による専論が発表された。李淞「龍門石窟唐代阿彌陀造像考察筆記」(『藝術學』第一七期、一九九七年)。

(82) 註49前掲書、彙録番号〇二〇三「洛州嵩陽縣人慕容造阿彌陀像記」。

(83) 註1前掲岡田論文に本像の様式問題に関する簡単な考察がある。

(84) 註1前掲岡田論文参照。

(85) 岡田健「葦原石窟と初唐造像」〔『美術研究』第三六〇号、東京国立文化財研究所、一九九四年〕。

(86) 本洞の名称は、温玉成は「袁弘勳洞」としている。温玉成「龍門唐代窟龕の編年」〔『中国石窟・龍門石窟』二、平凡社、一九八八年〕。この名称は本洞入り口上方に開かれた麟徳二年（六六五）の觀世音菩薩像龕の題記に「憲臺令史袁弘勳」の名があることから採用されたものと思われるが、これは追刻の一龕であって、本洞そのものの名称にすることは不適当である。本稿では旧稿のまま無年記洞としておく。

本洞の造営年代は麟徳二年（六六五）以前であることはまちがいない。私はかつて六六〇年代の前半という設定をし、なおかつ神将像や力士像の体軀に見られる重量感などを考慮して、本洞のほうが敬善寺洞よりも後になると考えた。註1前掲岡田論文。だが、阿弥陀五十菩薩図像という新しい手がかりを得た現在、その原初的形態をとどめる本洞のほうが敬善寺洞に先駆けると考えるのが自然なようである。

なお、『中国石窟・龍門石窟』二および註81前掲李淑報告にも、本洞中尊像を阿弥陀とする記述はない。本洞および隣接する梁文雄洞に阿弥陀五十菩薩と関連する図像が存在することについては、これまでわずかに勝木言一郎の言及があるだけである。註7前掲勝木論文註5。

(87) 本洞は、奥壁左右の浮彫り供養者像に「梁文雄／父供養」「梁文雄／母供養」の題記があることから、梁文雄洞と呼ばれている。註92前掲温論文。温論文を載せる『中国石窟・龍門石窟』二は、同洞についての図版キャプションではこれを敬西洞としている。

(88) 註2前掲柳澤論文。註7前掲勝木論文。

(89) 註72前掲曾布川論文。

(90) 註1前掲岡田論文。

(91) 河南省古代建築保護研究所「浚県千仏洞石窟調査」〔『文物』一九九二年第一期〕。第一洞には永隆元年（六八〇）の造觀世音菩薩像題記があり、洞全体の開鑿はそれ以前にさかのぼると推定される。

(92) 岡田健「龍門石窟初唐造像論―その三 高宗後期―」〔『佛教藝術』一九六号、一九九一年〕。なお同論文註6に筆者が掲出した同龕録文で、「王仁恪」を「王仁格」としたのは当時の筆者の誤読によるもので、ここに訂正する。

(93) 無年記。造像題名に「清信女劉為七／代父母敬造／阿弥陀像四軀」とある。これと近接する壁面には、一龕内の蓮華上に五体の如来坐像（ただし三体は欠失。二体

は通肩・軛法輪印？と偏袒右肩・触地印）を表したものである。

(94) 註86前掲書図版二四五、二四六。

(95) 註86前掲書図版二五〇。同書はこの龕を西方浄土変龕としている。

(96) 註49前掲『龍門石窟碑刻題記彙録』参照。

(97) 夏見廃寺址出土埴仏は、昭和二十一年、二十二年の京都大学考古学研究室の夏見廃寺址発掘調査によってその一部分が発見され、その後昭和五十九年度から三年間、名張市教育委員会による発掘調査の際に、さらに大量の断片が発見された。埴仏は金堂基壇周辺と講堂の床面から約五百点が出土したという。大型埴仏、独尊埴仏、三尊埴仏、連坐埴仏が含まれる。いま取り上げようとする大型埴仏は、一枚分の断片が京都大学、名張市教育委員会に分散して所蔵されている。

なお、夏見廃寺址出土埴仏に関連しては、以下の報告と研究がある。京都大学文学部『京都大学文学部博物館考古学資料目録』第一部、日本歴史時代、一九六八年。大脇潔「埴仏と押出仏の同原型資料―夏見廃寺の埴仏を中心として―」〔MUSEUM』四一八号、一九八六年〕。水口昌也「夏見廃寺（三重県）」〔『佛教藝術』一七四号、毎日新聞社、一九八七年〕。毛利伊知郎「七世紀後半における初唐様式の伝播・普及と埴仏制作」〔『研究論集』第二号、三重県立美術館、一九八七年〕。倉吉市博物館「埴仏―土と火から生れた仏たち―」（特別展カタログ、一九九〇年）。群馬県立歴史博物館「謎の大寺・飛鳥河原寺 白鳳の仏」（第五三回企画展カタログ、一九九六年。第八二頁―八五頁「6 夏見廃寺」の項）。とくに大脇の報告は、この大型埴仏と同形のものと思われる藤原宮・当麻寺・興福寺出土の断片を含め作例を詳しく集めてある。

(98) 神将像については、京都大学に左腰辺の一部分が所蔵されているが、同形と思われるものの全身完形断片が京都・育成会藤井有鄰館に所蔵されている。縦約二七センチ、幅約一二センチ、厚み五・五センチ。伝来は明らかでないが、同館展示題箋では「奈良県付近出土、水荳嶋楠氏旧蔵」としている。

この大型埴仏の復元案が註101前掲「埴仏―土と火から生れた仏たち―」第四二・四三頁、『謎の大寺・飛鳥河原寺 白鳳の仏』第八四・八五頁に掲載されている。

(99) 註97前掲大脇報告。但し、背面の状況等については筆者未観察。改造の痕跡はないという意見も聞く。

(100) 当麻寺出土の埴仏断片には、一連の埴仏の右脇侍菩薩像の下半身断片が含まれ貴重である。そのうち水瓶を下げる右手が残る右半身の一部には、夏見廃寺址出土大型埴仏や伝綱封蔵安置埴仏の右脇侍菩薩像の腹部に現れた房飾りの先端ではなく、むしろ押出仏のほうに一般的な腰布の結び目が表されている。

(101) 岡田健「中国仏教彫刻における如来像の坐のかたち」(平成五・六年度科学研究費補助金による研究「東アジア美術における人のかたち」研究成果報告書、東京国立文化財研究所)。

(102) 水野さや「韓国江原道襄陽郡陳田寺址三層石塔の八部衆像について」(『美学美術史研究論集』第16号、名古屋大学、一九九八年) 図7-3。

(103) 『雁鴨池 発掘調査報告書』(大韓民国・文化公報部／文化財管理局、一九七八年) 図版編、図版135。

(104) 姜友邦『円融斗調和／韓國古代彫刻史의原理Ⅰ』(悦話堂、一九九〇年)「雁鴨池出土仏像」はこの二枚と日本の博仏・押出仏について論述している。同書挿図一九八。

(105) 『保存科学研究』第18輯(韓国・国立文化財研究所、一九九七年)「報道資料」第24二頁―24八頁。縦八・一センチ、幅七・一センチ、厚さ〇・四センチ。

なおこの型については、すでに金理那によって雁鴨池出土銅造三尊像および日本の一連の作例との図像的類似が説かれてゐる。Kim Lena, *Traditional and Transformation in Korean Buddhist Sculpture*, Figure 20, *The Exhibition Catalogue of Arts of Korea, The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1998.

(106) 『文化財大鑑』宝物篇(上)(大韓民国・文化公報部／文化財管理局、一九六八年)。

(107) 福山敏男「法隆寺金堂の裝飾文様」(『法隆寺金堂建築及び壁画の文様研究』所収、美術研究所、一九五三年)。秋山光文「グプタ式背障裝飾の起源と中国及び日本への伝播」(『國華』一〇八六号、一九八五年)。

(108) 縦五・九センチ(現状)、横六・五センチ、厚一・四センチ。藏品番号一六・二四一。

(109) 岡田健「東南アジアの美術・工芸2 アユタヤの美術」(『月刊文化財』三六三号、一九九三年)。

Adi Hai Taha, "Recent Archaeological Discoveries in Peninsular Malaysia (1991-1993)." *Journal of the Malaysian Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. LXVI Part 1, 1993. Fig. 9: The votive tablet impressed with nine positions of Buddhasatva found at Gua Berhala, Ulu Kelantan.

Hiram W. Woodward, Jr., "Southeast Asian Traces of the Buddhist Pilgrims," *MUSE, No. 22, Annual of the Museum of Art and Archaeology*, 1988, University of Missouri-Columbia.

〔付記〕

本研究は、科学研究費補助金奨励研究A(平成五年度)「則天武后期の仏像様式に関する研究―初唐様式から盛唐様式への展開―」(代表者 岡田健)の研究成果の一部であり、四川省における阿弥陀如来像の調査研究の大部分については、「四川省を中心とする唐時代阿弥陀図像の変化と伝播に関する研究」として花王芸術・科学財団から平成十年度に研究助成を受け実施した。また、河南省における調査研究については、河南省文物局及び龍門石窟研究所の協力を得た。日本国内では、唐招提寺、名張市教育委員会、京都大学文学部博物館の協力を得た。

なお、本論文で使用した写真のうち、図版IVは法隆寺から掲載許可を受け、便利堂所有の原板を使用した。図版V-a、挿図22、39は奈良国立博物館、図版V-b、挿図27、28はフリア・ギャラリ、挿図40、41は東京国立博物館から、それぞれ写真の提供を受けた。挿図30はペンシルヴェニア大学博物館、挿図39は唐招提寺の掲載許可を受けた。敦煌莫高窟を除く中国国内の作品すべてと、ペンシルヴェニア大学博物館、シカゴ自然史博物館所蔵の作品については、筆者調査時に撮影したものを掲載した。図版Iは萩原哉氏の撮影による。その他は既刊書からの複写による。

ここに、ご協力いただいた各位に対して、深甚なる感謝の意を表します。